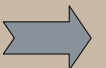




George Banu
*Livada de vișini,
teatrul nostru*

LiterNet.ro

2004



Redactori: Radu Ilarion Munteanu rimunteanu@litternet.ro
Răzvan Penescu rpenescu@litternet.ro

Editor format **.pdf** Acrobat Reader și prelucrare fotografii: Anca Șerban aserban@litternet.ro

Ilustrație copertă: © Dinu Lazăr, www.fotografu.ro

Ilustrații: © Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, stagiunea 1998, regia: Vlad Mugur, scenografia: Helmuth Stürmer, costume: Lia Mantoc, fotografii: Makara Lehel.
© Piccolo Teatro, Milano, stagiunea 1974, regia: Giorgio Strehler, fotografii: Ciminaghi Luigi.
© Teatrul Național, București, stagiunea 1992, regia: Andrei Șerban, fotografii: Florin Andreescu (imagini din repetiții).

Traducerea: © Anca Mănuțiu

Text: © 2004 George Banu. Toate drepturile rezervate autorului. Varianta pe hîrtie a acestui volum a apărut la Editura Allfa, în anul 2000, în redactarea lui Augustin Frățilă și a Olimpiei Novicov.

© 2004 Editura LiterNet pentru versiunea **.pdf** Acrobat Reader

Este permisă difuzarea liberă a acestei cărți în acest format, în condițiile în care nu i se aduce nici o modificare și nu se realizează profit în urma acestei difuzări. Orice modificare sau comercializare a acestei versiuni fără acordul prealabil, în scris, al Editurii LiterNet este interzisă.

ISBN: 973-8475-41-4

Editura LiterNet
<http://editura.litternet.ro>
office@litternet.ro

*Îi sunt recunoscătoare lui George Banu, pentru ceasurile pe care le-am petrecut împreună, sub bolta de iederă de la Weimar, discutînd despre diversele probleme pe care le puneă versiunea românească a acestei cărți. De asemenea, îmi exprim întreaga grațitudine doamnei profesoare Letiția Becherescu, de la Catedra de rusă a Facultății de Litere din Cluj, pentru competența, bunăvoința și răbdarea cu care mi-a lămurit sensul exact al multor pasaje din textul original rusesc al **Livezii de vișini**, spre a putea rezolva neconcordanțele existente între traducerea franceză și cea românească a textului cehovian.*

Traducătoarea

Pentru ediția românească, autorul a revăzut unele pasaje ale cărții

Mamei mele

*Vă place grădina asta?
Aveți grijă să nu o distrugeți, căci e a voastră.*

Malcolm Lowry

La poalele vulcanului

L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient...

Charles Baudelaire

Le Crépuscule du matin

NOTĂ



Acest „jurnal de spectator” s-a născut dintr-o îndelungată intimitate cu **Livada de vișini**, ultima operă a lui Cehov, dar și cu unele dintre cele mai reușite montări ale acesteia, pe care am avut ocazia să le văd pe parcursul a treizeci de ani. Fără a uita, desigur, referința primă, spectacolul fondator al Teatrului de Artă din Moscova (1904), pus în scenă de K.S. Stanislavski.

Iată, în ordine cronologică, principalele montări evocate aici. Ele au fost semnate de:

Lucian Pintilie: Teatrul Bulandra, București, 1968.

Giorgio Strehler: Piccolo Teatro, Milano, 1974.

Ottomar Krejca: Schauspielhaus, Düsseldorf, 1977.

Anatoli Efros: Taganka, Moscova, 1975, reluat la Helsinki, 1983.

Radu Penciulescu: Festivalul Niagara on the Falls, 1980.

Peter Brook: Bouffes du Nord, Paris, 1981.

Karge și Langhoff: Comédie de Genève, 1984.

György Harag: Teatrul Național, Tîrgu-Mureș, 1985.

Stephane Braunschweig: CDN, Orléans, 1992.

Andrei Șerban: Teatrul Național, București, 1992.

Lev Dodin: Théâtre de l'Europe-Odéon, 1994.

Jacques Lassalle: Teatrul Național, Oslo, 1995.

Peter Zadek: Akademietheater, Viena, 1995.

Peter Stein: Festivalul de la Salzburg, 1996, prima versiune la Schaubühne, Berlin, 1989.

Margarita Mladenova și Ivan Dobcev: Festivalul de la Avignon, 1996.

Roberto Ciulli: Theater am der Ruhr, 1997.

Vlad Mugur: Teatrul Maghiar, Cluj, 1998.

Alain Françon: Comédie-Française, Paris, 1998.

Theu Boermans: Trusttheater, Amsterdam, 1999.

Acestor spectacole, ce compun bibliografia vie a spectatorului care sunt, li se adaugă comentarii și lucrări pe care le citez, în mod voit, fără note, deoarece „jurnalul” dorește să respecte firul unei legături afective, unde cartea, scena și viața se împletesc.

G.B.

Această dezordine este dovada sincerității mele.
Gérard de Nerval

UVERTURĂ

Această carte ar putea fi definită ca „jurnalul unui spectator avizat”, deoarece s-a născut din îndelungata conviețuire cu o operă și cu „eseurile” pe care le reprezintă punerile în scenă ale acesteia. „Spectatorul avizat” iubește acest joc al unei teme cu variațiuni. Impregnat de lumea originilor sale, nepăsător față de frontierele dintre text și scenă, el circulă liber prin acest teritoriu familiar, făcînd din spectacole bibliografia sa și schițînd contururile incerte ale unei reprezentări imaginare. Rîndurile de față vorbesc, fără complexe și fără reticență, despre această dublă experiență. Centrul ei îl constituie **Livada de vișini** iar sateliții, acele reprezentări prin care ea s-a împlinit, explorate cu o atenție, nicidecum aceeași, dictată de logica secretă a unui spectator care nu ține să fie exeget. Jurnal de spectator, jurnal de călătorie, nici sistematic, nici didactic, în realitate, el se supune dezordinii afective proprii *caietului* care refuză atît exercițiul cotidian al notației, cît și cronologia înregistrată cu strictețe. „*Déroutes aimées qui ne dirigent pas vers leurs destinations*”^{*1} (René Char).

Caietul salvează prin scris acele lucruri de care, oricum, îți amintești. El ține de memorie, în sensul platonician al termenului - memorie vie, iar nu înregistrată - pe cîtă vreme jurnalul se străduiește mai degrabă să reconstituie arhivele unei biografii.

Caietul unei comuniuni este totodată și „jurnal de spectator”, ceea ce implică atît observații despre un text pe care ai ajuns să-l simți extrem de apropiat, cît și crochiuri ale **Livezilor de vișini** văzute, într-un loc sau altul, vreme de mai bine de un sfert de veac. **Livezi** faimoase, **Livezi** necunoscute, toate fiind, însă, purtătoare ale unei anumite metafore sau ale unui discurs inedit despre „complexul livezii”. Celelalte pot fi sortite uitării - șansă și neșansă a teatrului -, deoarece, dacă e adevărat că pînă și acele „catedrale ale sensului”, cum numea Vitez marile spectacole,

¹ Joc de cuvinte, intraductibil ca atare în română, avînd la bază omofonia dintre *déroutes* (derute, confuzii) și *desroutes* (drumuri): „Derute/drumuri iubite ce nu duc spre destinațiile lor”. (N. trad.)

pier, cu atât mai mult vor dispărea erorile, eșecurile, accidentele, defecțiunile... Memoria vie, memoria spectatorului, nu reține decât surpriza unei abordări sau evidența unui detaliu, imprevizibilul interpretării unei replici sau lumina ce transfigurează un colț de umbră. *Jurnalul* renunță să consemneze decepțiile și nu reînvie decât momentele de încredere datorite de scena ce își găsește împlinirea în întâlnirile sale cu livada. Acele „punctum” care rezistă timpului, cum ar spune Barthes.



Livada de vișini sau viața fără răspuns. Insolvabilitatea proprietății anulează orice soluție rațională și doar un miracol, ca acela în care speră Varia, ar fi putut rezolva conflictul, căci aici este vorba de o dublă acțiune de salvare: salvarea economică a stăpînilor, fără sacrificarea a ceea ce îi justifică, în planul simbolicului: livada de vișini. Lopahin se dovedește incapabil să găsească răspunsul la complexul livezii, tocmai pentru că nu reușește să sesizeze legătura inextricabilă dintre planul economicului și cel al simbolicului. Stăpînii au înțeles că soluția economică, odată ce i-ai adoptat strategiile, presupune falimentul simbolicului... **Livada de vișini** este un nod, nod gordian, unde radicalitatea loviturii de sabie preconizate eșuează, tocmai pentru că implică distrugerea simbolicului, consacărînd întronarea logicii negustorești. Triumf al lui Lopahin, cu prețul derutei acestor ființe pe care el a vrut să le ajute, fără să reușească să o facă: dubla acțiune de salvare se dovedește iluzorie, iar eșecul ei îi mîhnește atât pe vechii stăpîni, cît și pe noul stăpîn, căci ei alcătuiau împreună o rețea în care afectivitatea era mai puternică decît rivalitatea dintre clase. De aici provine originalitatea operei, din această lipsă a conflictului... La 22 august, economicul, alungînd simbolicul, simptom al timpurilor moderne, separă pentru totdeauna cele două lumi și confirmă faptul că vînzarea la licitație nu rezolvă cu adevărat

complexul livezii, echivalent dramaturgic al cvadraturii cercului. Lopahin va fi, fără voia lui, ucigaș, căci, prin răspunsul pe care îl aduce enigmei, el distruge, la răscrucea dintre două veacuri, și livada pe care o venera și pe Liubov care era pentru el „mai mult decît o mamă”. El este un Oedip, falsul învingător al zilei. Viitorul lui, noi știm asta, este pecetluit în mod tragic: nenorocirea va lovi năprasnic, și ce va face, atunci, omul care a crezut că a răspuns la întrebarea Sfinxului?

Livada de vișini se află la o răscruce, în 1904, anul montării sale la Moscova, veacurile se împletesc ca apele a două râuri, căci, odată cu ea, veacul al XIX-lea se sfîrșește și începe veacul al XX-lea. Pe acesta din urmă, **Livada de vișini** îl vestește și îl însoțește, contopindu-se cu el și luminîndu-l.

Violența mutației culturale pe care o trăim astăzi m-a făcut să asimilez, la un moment dat, destinul cărții cu acela al livezii de vișini, în plan lăuntric, acest lucru îmi întărea hotărîrea din tinerețe, cînd, alegînd teatrul și nu filmul, mă alăturam celor din tabăra presupușilor învinși, în ziua în care, după scenă, cartea, această a doua viață, îmi apărea încolțită de aceleași temeri, am avut sentimentul unei generalizări a năruirii previzibile a valorilor, odinioară venerate iar astăzi amenințate. A scrie despre **Livada de vișini** devine, în felul acesta, o interogație despre decizia de a continua să aperi cartea, teatrul, de a-ți afirma atașamentul față de ele, fără ca acest lucru să însemne o apărare reacționară, căci dacă amîndouă devin minoritare, aceasta se produce doar din rațiuni tehnologice. Istoria nu le-a invalidat și nimeni n-a acuzat cartea sau teatrul, așa cum face Petea atunci cînd denunță livada de vișini ca loc compromis de exercițiul servituții.

A scrie despre **Livada de vișini** înseamnă pentru mine a înfrunta raporturile pe care pot să le am cu tot ceea ce mă alcătuiește. A gîndi despre livada cehoviană capătă, pentru spectatorul care sunt, sensul unei interogații despre ceea ce mă preocupă aici, teatrul și cartea. „Viața mea n-are sens fără livada de vișini”, recunoaște Liubov. Aici nu e vorba să deprinzi înțelepciunea detașării ci, dimpotrivă, să păstrezi pînă la capăt forța atașamentului. Astăzi, cînd negustorii reconvertiți ai „iluziilor trecute” fac carieră, o asemenea încăpățîinare poate părea suspectă, dar nici teatrul, nici cartea nu pot cunoaște soarta ideologiilor infirmate de istorie. A fi de partea lor, în pofida declinului anunțat, ține mai degrabă de acel gust pentru „noblețea eșecului”, în care Japonia arhaică vedea cea dintîi virtute a eroilor săi. Această predispoziție se regăsește în ceea ce eu numesc „complexul livezii”, care reunește indisociabil contradicțiile luptei și imposibilitatea rezolvării ei. Nimeni nu aduce vreun răspuns... problemă insolubilă. „Dacă pentru o boală se prescriu multe leacuri, înseamnă că boala este de nelecuit”, admite Gaev, adoptînd argumentele medicului Cehov. Boala a atins nenumărate „livezi”, a căror soartă îi umple de deznădejde pe „captivii îndrăgostiți” ai

acestora. Este ceea ce explică, fără îndoială, frecvența tot mai mare cu care e montată **Livada de vișini**, astăzi, când conștiința unui sfârșit de ciclu marchează numeroase comunități de artiști sau de artizani. Complexul livezii se află în miezul neliniștii lor. De aceea, subiectivitatea și anonimatul trebuiesc conjugate: **Livada de vișini** aparține fiecăruia și nimănui.

Livada de vișini începe, la fel ca și **Faust**, în momentul constatării eșecului. Drumurile se înfundă, orizontul se întunecă. Privit din această perspectivă, Lopahin se aseamănă cu Mefisto, deoarece el propune, ca și acesta, un pact de salvare pentru care se plătește același preț, prețul vânzării de sine. Dacă îl acceptați, spune el, „sunteți salvați”, dar stăpînii resping oferta și preferă să se prăbușească. Liubov și Gaev, cuplu reunit, cuplu androgin, se eschivează de la soluția propusă, fără, însă, să o conteste, în cazul lor, indiferența înseamnă rezistență.

„**Livada de vișini** mustește de ceva jilav și funerar”, îmi scria o prietenă. Frumoasă imaginea acestei umezeli jilave care se infiltrează și impregnează trupurile, fără ca cineva să-i poată rezista! Ea învăluie o lume lipsită de mijloace de apărare, dar sensibilă la iminența primejdiei care, înainte de a ataca centrul, dă tîrcoale pe la margini... Umezeala, ca și ceața, împiedică identificarea. Este subversivă, fiind insidioasă. Ea este preludiul vânzării care, odată hotărîită, o alungă, spre a cufunda protagoniștii în limpezimea hibernală a unui implacabil frig interior. Eliberare ce, punînd capăt insolubilului, se împlinește odată cu sfârșitul. Este ceea ce am simțit, după agonie, la moartea tatălui meu. O evidență glacială. Pecetea ei s-a întipărit în paginile acestui *jurnal* zbuciumat.

Dacă într-adevăr există un complex al livezii, atunci, pornind de la **Livada de vișini**, el se lasă reperat și altundeva. Această expansiune confirmă natura particulară a operei; ea nu e unică, ci prismatică, divergentă și multiplă. **Livada de vișini** se regăsește în **Ghepardul** lui Lampedusa și Visconti, ca și în **Salonul de muzică** de Satyajit Ray sau, și mai recent încă, în piesa lui Slavkin, **Cercul**, ori în filmul lui Mihalkov, **Soare înșelător**. Ea devine imaginea exemplară a unui anume mod de a sfîrși... nucleu al „complexului”. Acesta este, poate, motivul pentru care Ariane Mnouchkine, în spectacolul său inspirat de **Mefisto**, romanul lui Klaus Mann, a ales, în mod metaforic, **Livada de vișini**, spre a vorbi despre dispariția unei clase și a unui teatru, punîndu-i pe învinșii din roman să joace, în chip de dublu al destinului lor personal, ultimul act al piesei cehoviene. Text ce aruncă lumină asupra unui eveniment, elucidînd totodată o situație. Așa cum o face orice „complex”.

Acest *jurnal* înregistrează ecourile și chiar urma săpată de **Livada de vișini** în altă parte... pentru că, devenită „mitică”, ea ne îngăduie nu doar să recunoaștem unele înrudiri artistice, ci și să înțelegem mai adînc realul. **Livada de vișini** acționează asemeni „marilor opere... acele ființe tainice a căror viață fără sfîrșit o însoțește pe a noastră, atît de trecătoare” (Rainer Maria Rilke).

În România ocupată de armata rusă, importatoare de comunism și de practici staliniste, mama mea a trăit experiența **Livezii de vișini**. Traumatism de tinerețe... dar, spre deosebire de Liubov, ea a fost alungată de pe meleagurile copilăriei sale, fără să fi cheltuit și fără să fi păcătuit, sancțiune agresivă impusă de o imprevizibilă răsturnare istorică. Rămasă orfană de „livada” sa, ea a purtat toată viața cicatricea lăsată de fierul roșu al acestei experiențe, trăind această spoliere violentă ca pe un asasinat interior.

Acum, când pământul poate fi redobândit, ea se hrănește cu o speranță vagă, ceva asemănător unei revanșe tardive, unei datorii plătite, unui soi de întoarcere la copilărie, în pragul sfârșitului. Dar eu, la Paris? Eu mă feresc să mă implic, din teamă. Teama că acest pământ se va agăța de mine, mă va atrage și mă va îmbia să fac cale întoarsă. Prea târziu, îmi spun. Toți mă îndeamnă să lupt pentru a recuceri ceva, dar pentru mine e vorba de un bun, nu de un trecut. Și asta, fără îndoială, deoarece nu am apucat să trăiesc experiența afectivă a acestui pământ, și totuși, nu reușesc nici să îl reduc doar la un simplu argument economic. Odată redobândit, aș fi, oare, în stare să îl vînd? Niciodată. Complexul livezii ne plasează întotdeauna în centrul unei contradicții fără ieșire.

Acum, s-ar părea că mi-e ușor să vorbesc, dar, de fapt, acest *jurnal*, pe care l-am deschis, prima oară, acum cîțiva ani, începe, oarecum, în ceasul acelei amintiri care a reînviat, în seara de 22 decembrie 1989, odată cu căderea puterii comuniste de ieri... amintirea dimineții în care un grup de tineri au venit să-i ceară mamei cheile proprietății. Paloarea ei a lăsat o urmă de neșters în copilul care eram. Ea n-a azvîrlit cheile, asemeni Variei, în fața Lopahinilor, a „noilor stăpîni”, ci, resemnată, a predat cheile acelei cetăți a sufletului din care era alungată, în ochii ei, ea va rămîne pentru totdeauna „locul în care să te duci”... sau, mai degrabă, la care să te întorci. Astăzi, e prea târziu, am înțeles lucrul ăsta cînd, întorcîndu-ne împreună acolo, ea n-a reușit să recunoască pe dată locurile. „Livada” ei răvășită nu-i mai aparținea decît în mod fantomatic. Văzută, acum, pentru ultima oară, mai înainte de a pieri, odată cu ea.

A citi **Livada de vișini** în perspectiva veacului. De aici provine tragicul, în fond, scenariul inițial consemnează declinul istoric al unei clase, ducînd la iremediabila ei înlocuire. De altfel, cîte proprietăți nu și-au schimbat stăpînul după Revoluția Franceză?

Putem, însă, să nu ne gîndim la ceea ce a urmat în Rusia? Din această nimicire nu se va ivi o nouă viață și nici realismul lui Lopahin, nici utopismul lui Petea nu își vor găsi confirmarea în Rusia comunistă. Distrugerii livezii îi vor urma crima, închisoarea, asasinatul. „Soarele” lui Petea nu și-a ținut făgăduielile și tocmai despre asta vorbește **Soare înșelător**, filmul lui Mihalkov.

„Nimic nu poate fi teatral, dacă nu e totodată și simbolic, dacă nu reprezintă o activitate care să trimită la o alta, mai însemnată decât ea însăși”. Cuvintele lui Goethe se potrivesc **Livezii de vișini**, căci ele pledează pentru echilibrul, atins aici, dintre deschiderea parabolică și înrădăcinarea realistă. Operă revelatoare, ea aduce la suprafață, ca într-o reacție chimică, o mare parte din mutațiile care străbat veacul. **Livada de vișini** se colorează cu spiritul vremii... Petea, studentul utopist, a putut fi considerat, la început, un vestitor al viitorului mult așteptat, pentru ca, mai apoi, în montarea lui Andrei Șerban, de pildă, el să încarneze, în mod derizoriu, un militant leninist isteric, prizonier al clișeelelor, în vreme ce la Peter Zadek, el vorbește de parcă ar fi integrat deja eșecul viitor al proiecțiilor sale luminoase. Acest din urmă Petea este conștient de înfrângerea ce urmează să vină... și, totuși, el nu se poate struni ca să-și înăbușe apetitul prospectiv. El este un doctrinar melancolic. Pentru Șerban, Petea este adeptul declamației politice a animatorilor de mitinguri, în timp ce pentru Zadek, el este un învins, mai înainte încă de a fi purtat vreo bătălie. Prin intermediul studentului, spectacolele pun în scenă iluzia veacului, emergența acesteia și, totodată, spre a-l parafraza pe François Furet, „trecutul” ei.

Mereu veacul... veac al eficacității. Aceasta din urmă își găsește corespondentul în rapiditate. „Lentoarea”, Kundera a înțeles-o prea bine, nu mai aparține noului ev, iar sacrificarea ei aduce cu sine și sacrificarea livezii, odinioară îndepărtată, iar astăzi apropiată de orașul pe care „îl poți zări când vremea e frumoasă”, cum spune Cehov. Rapiditatea instaurează *dominația circuitului scurt*, unde dorința cere să fie satisfăcută într-un interval mic de timp, fără să întâlnească vreun obstacol sau vreo amânare. Lopahin vrea să exploateze această mutație, ale cărei consecințe le observă cel dintâi: moșia, devenită accesibilă, grație căii ferate, poate fi, de-acum încolo, integrată *circuitului scurt*. Trenul anulează poziția insulară a livezii de vișini, iar capitalistul înțelege că, de-acum înainte, e pe cale să se nască un nou *loisir*: vacanța scurtă. Livada de vișini este prima victimă a acestuia. Poți ajunge la ea... deci o poți vinde, iată silogismul lui Lopahin.

Livada de vișini sau echivalența tragică. Pentru Hegel sau Camus, tragedia se ivește din paritatea valorilor și din imposibilitatea de a alege. Creon și Antigona încarnează valori opuse, dar în egală măsură legitime. La fel ca stăpînii și Lopahin: complexul livezii de vișini se bazează pe această tragică neputință de a lua o decizie. Pe acest echilibru dintre utilul economic și utilul simbolic, pe care fiecare din părțile implicate îl contestă, în numele apartenenței sale la un alt sistem de valori.

Livada de vișini nu vorbește doar despre trecerea ineluctabilă de la o lume la alta, ci și despre o inadaptabilitate înălțată la rangul de rezistență pasivă, despre un refuz aproape tacit, irepresibil, de a lua în zeflemea

valorile care fondează identitatea celor care pierd... Chiar dacă temeiul acestora, în planul economicului, e tot mai șubred, el rămîne întreg în planul simbolicului. Fapt este că stăpînii nu pot accepta această abdicare. Ca și livada, ce mai înseamnă astăzi teatrul sau cartea, pe lîngă o emisiune de televiziune sau pe lîngă Internet? Niște oaze amenințate, fascinante doar pentru o mîină de înverșunați, asemeni nouă, asemeni lui Gaev și lui Liubov. Aceștia nu sunt nepăsători, dimpotrivă, ei nu se predau, în ciuda înfrîngerii anunțate. Și toate acestea cu discreție, fără să țină discursuri lămuritoare și fără să-și trîmbeze rezistența... ei se lasă în voia valului, așteptînd o soluție ce rămîne de negăsit, din moment ce nu o acceptă pe aceea care li se propune. Este ceea ce explică, fără îndoială, opțiunea scenografică a unei **Livezi de vișini**, pusă în scenă de Radu Penciulescu, unde toată această lume părea că se află pe o plută părăsită, purtată de ape la voia întîmplării. Plută fără repere ce-i duce cu sine pe prizonierii livezii.

Astăzi, nu ne mai preocupă problematica vinei și a răspunsului just. De fapt, nu există nici una, nici cealaltă... cînd roata se învîrte, ea devine destin. Aici sunt înscrise și victoriile și înfrîngerile.

Acest carusel nu e, oare, și acela al limbilor și al civilizațiilor? Frumoasa arhitectură a sintaxei franceze nu este, oare, la fel de „inutilă” ca și frumusețea vișinilor, în fața eficacității „utilului” unei *broken english* generalizate, un soi de Lopahin care sacrifică subjonctivele și decapitează propozițiile incidente? Iar arabescurile disperate ale politicii de apărare a francezei nu seamănă, oare, cu leacurile derizorii imaginate de acel expert în arta biliardului, care este Gaev? În ciuda acestei gesticulații sortite eșecului, vînzarea va avea loc, iar engleza se va impune... Exemplele profane ale acestei roți a istoriei transformată în destin pot deveni nenumărate. Destin care nu-i sacrifică pe inocenți, dar alungă, în mod dureros, vechiul, cu toată acea patină a ființei și cu acea propensiune spre inutil care îl definesc. Ne putem, însă, întreba dacă vreun atenian învins n-a resimțit, în fața Romei, același sentiment al valorilor prăbușite, ca și stăpînii deposezați de refugiul lor. „Grecii Romei” - expresia se referea tocmai la acești înfrînți ai Antichității. Iar intrarea turcilor în Constantinopole nu a semănat, oare, cu masacrul vișinilor? Cioran, citind o carte despre căderea acestuia, spunea: „Am plîns orașul”, așa cum și noi plîngem livada.

„Cultura luminează cultura”: două piese înrudite, **Richard al II-lea** și **Livada de vișini**, piese despre risipă și consum, despre pofta mereu flămîndă de dorințe, despre incapacitatea de a nesocoti porunca acestora. Piese în care personajele se ascultă doar pe ele însele, refuzînd orice precauție: comportament al unui rege și al unei „regine” care dau naștere ei înșiși tragediei. Ea îi confruntă cu suprema durere a monarhilor: detronarea. Primejdia e indisociabilă de principiul plăcerii.

Ludovic al II-lea de Bavaria - ca să vezi, un *al doilea* și el! - a fost detronat, asemeni unei alte Liubov, pe motivul satisfacerii abuzive a principiului plăcerii, asimilat întotdeauna, din perspectiva unei gândiri economice, cu producerea inutilului și cu tot ceea ce acesta presupune ca negare a principiului realității. Cu palatele sale înfipite în muchia stîncoasă a munților și cu templul din Bayreuth, Ludovic a golit vistieria Bavariei, care, mai târziu, se va umple tocmai datorită inutilului regal convertit în beneficiu turistic. Logică pe termen lung, ignorată de negustorii împotmoliți în prezent și supuși logicii imediatului: dacă n-ar fi fost doborâtă, livada de vișini ar fi putut deveni, peste „o sută de ani”, cum spune Petea, un parc faimos, o sursă de profit, în vremea noastră, aceea a dezastrelor ecologice, livada de vișini ar fi avut toate șansele să își regăsească statutul inițial de loc de atracție al regiunii. Pentru aceasta, însă, trebuia păstrat gustul pentru inutil, pe care întreg secolul XX s-a străduit să-l elimine. Această inteligență, devenind refractară la propriile sale valori, i-a lipsit veacului nostru.

„Ura față de cheltuială este rațiunea de a fi și justificarea burgheziei” - această frază a lui Bataille străbate întregul text.

Cînd pătrund în vechile biblioteci, îmi închipui că sunt un vizitator al livezii de vișini... atunci, frumusețea lor anacronică devine refugiu efemer, suspendare a legilor pieței și încetinire a vitezei. Și nu sunt singur. Dacă ar fi fost salvată, livada ar fi putut deveni un soi de sihăstrie naturală, pentru marii nevrozați ai economiei planetare.

Mereu alte și alte echivalențe: imensa bibliotecă a unei mănăstiri din Praga are splendoarea mitică a livezii „inutile”. Pe rafturi, albul îngălbenit al cotoarelor produce un efect fantomal și, asemeni lui Liubov, căreia i se pare că își zărește mama trecînd printre vișini, vederea îmi este tulburată, preț de o clipă, de chipul nedeslușit al unui prieten, mort de tînăr.

Odată cu distrugerea livezii, acel colț de țară va dispărea în neutralitatea cîmpiilor fără nume. Nimeni nu



va mai putea să-și clameze apartenența la un teritoriu ușor de identificat, tocmai datorită livezii de vișini. Ea era „singurul lucru remarcabil” care îl scotea din anonimat...

Într-un oraș portughez, Alcobaça, se înalță o splendidă mănăstire cisterciană, care depășește proporțiile târgușorului îngrămadit în jurul zidurilor sale. Oamenii spun: „E frumos ca mănăstirea” sau „E mare ca mănăstirea”. Ea constituie o referință mentală... așa cum și livada de vișini, despre care vorbește pînă și **Dicționarul enciclopedic rus**, este singurul lucru admirabil din ținut. Dar nimeni nu acordă importanță argumentelor lui Gaev. El știa, însă, că livada de vișini era mănăstirea.

În **Amintiri pentru mîine**, Barrault scria, într-unul din acele momente cînd trebuia din nou să părăsească vreun teatru: „o amintire nu devine cu adevărat prețioasă decît atunci cînd aduce cu ea mirosul Prezentului. Dacă adulmec în clipa asta mirosul pe care-l avea pe atunci trupa noastră, găsesc în el gustul livezii de vișini. O familie și o casă. O casă din care ești alungat. O familie care riscă să se risipească. Un trecut pe care trebuie să îl uiți. Un viitor nesigur, și totuși va trebui să continui să trăiești. Fiecare membru al trupei se înscria exact în fiecare personaj al piesei... Fie-mi îngăduit să spun că noi nu am jucat niciodată **Livada de vișini**: întotdeauna, am trăit-o... mirosul care-mi rămîne din acest Trecut-Prezent este acela al livezii de vișini”.

Livada de vișini sau trecerea de la bibliotecă la Internet: mutație similară. Viteza de acces determină declinul vechii citadele. Trebuie că, la începutul erei Gutenberg, călugării au resimțit aceeași spaimă: tipografia mecanică alunga caligrafierea de mînă, așa cum CD-Rom-ul marginalizează, astăzi, cartea ca obiect. Și totuși, se pare că acela a fost momentul în care a început să se practice corespondența intimă: reacțiile sunt întotdeauna surprinzătoare. La ce va da naștere amenințarea care apasă asupra cărții, asupra teatrului?

Văzută de pe culmile istoriei, mutația impusă de Gutenberg pare a fi organică, dar în clipa cînd ea apare, cînd se produce ireparabilul, ar fi o greșeală să o accepți fără regret sau îndurerare. Acest lucru ar implica un abandon precipitat, o capitulare fără luptă, în fața emergenței aceluia Nou care provoacă naufragiul Vechiului. Orice spectacol cu **Livada de vișini**, care își interzice cea mai mică fărîmă de nostalgie, pactizează cu noii stăpîni, descalificîndu-i, astfel, pe precursorii acestora, în numele unui discurs pe care istoria, la rîndul său, va avea grijă să îl dezmințe. Nostalgia nu este decît o ultimă tresărire, un mod de a nu trăda. Nostalgia păstrează acea rămășiță de neîncredere, indispensabilă în fața unui viitor mult prea sigur pe sine, mult prea grăbit să anunțe apropiata lui reușită și inevitabila derută a tot ceea ce el condamnă... Oare nu acesta este sensul vișinilor tăiați mai înainte ca stăpînii alungați să fi plecat, iar cadavrul lor să se fi răcit? Schimbarea de ritm e un simptom: istoria se accelerează, dorințele se precipită,

iar cei victorioși nu mai au timp de pierdut. Această cruzime este insuportabilă. Regizorul care exclude nostalgia sfîrșește prin a o adopta.

Un om de afaceri, nu un mafiot, ci unul dintre noii stăpîni, tot atît de activ ca și Lopahin, a cumpărat, plătind și el un preț bun, un tablou din colecția tatălui meu. Circulație normală, căci, la rîndul său, spre a dobîndi aceste pînze din care și-a alcătuit „livada”, tata a profitat de căderea primilor lor proprietari... Ceea ce rănește nu este atît trecerea proprietății dintr-o mîină în alta, cît accelerarea procesului declanșat. Cumpărătorul meu, mînat de o poftă devoratoare - acum vorbesc ca și Petea, care îi reproșează lui Lopahin că vrea să înghită, repede, totul - a început pur și simplu să mă hărțuiască, spre a obține acele obiecte ale dorinței, pe care le reprezentau tablourile pentru el. Le iubește - nu pot să-i contest pasiunea - căci este prizonierul lor, tot așa cum fostul iobag este prizonierul livezii. Prevăd apropiata mea înfrîngere, și chiar o accept, dar cu condiția ca ea să fie lentă. Dați-mi răgaz să capitulez și voi capitula... Mai mult decît căderea, insuportabilă este graba - noii stăpîni fac din viteză virtutea lor cardinală. Poate că au învățat lecția de strategie, care spune că marile victorii nu sunt cîștigate decît profitînd cu repeziciune de condițiile favorabile! Lopahin își privește neconținut ceasul și nu uită nici o clipă de calendar. El îi agresează pe ceilalți, tocmai datorită relației lui cu timpul, prin refuzul lentorii, al tihnei și al inconștienței acesteia. Agresare a ritmurilor vieții... Hamlet se simte rănit nu atît de nunta lui Claudius și a Gertrudei, cît de rapiditatea cu care cei doi amanți au celebrat-o: bucatele de la prohod nu s-au răcit încă, în ceasul cînd noua pereche își sărbătorește unirea. Dar viteza aceasta nu este, oare, dovada unei dorințe irepresibile, incontrolabile?

Viteza nu îngăduie înfrîngerii să fie asimilată și nici învingătorului să-și asume condiția de învingător. De aceea, ea stîrnește o tainică pulsiune de rezistență, rezistență ce reclamă ușoara amînare a actului capitulării. Rezistență la un viol înfăptuit cu aroganța unei puteri grăbite. Liubov se resemnează în fața vînzării, dar refuză să asiste la sacrificarea livezii - de aceea, asemeni unei regine detronate, cu fărîma de autoritate care îi mai rămîne, ea cere să fie amînată decapitarea arborilor. Ultima sa dorință va fi împlinită.

Căderea livezii de vișini anunță asasinatelor viitoare, uciderile, dezastrele, căci, spunea Cehov, „mai întîi sunt tăiați copacii, iar apoi sunt tăiate capetele”. Premoniția sa o întîlnește pe aceea formulată de Heine, a cărei inscripție o poți citi la Berlin, chiar în piața unde, în 1933, naziștii au aruncat în foc cărțile suspecte: „Acolo unde sunt arse cărțile”, scrisese poetul evreu, cu un veac mai înainte, „vor fi arși mai apoi oamenii”. Copacii și cărțile... sacrificarea lor duce la Rusia stalinistă și la Germania nazistă, la distrugerile acestui veac.

„Printre lacrimi” - indicație a lui Cehov, pe care o regăsim și în **Richard II.** „Printre lacrimi” lumea se vede nedeslușit, ea apare nesigură... privire de miop fără ochelari. Nu e vorba de lacrimi, ci de starea care naște privirea aburită asupra realului.

O pânză de El Greco... **Sfântul Petru în lacrimi.** Dar lacrimile nu curg, ochii sunt doar umezi... el se află „între lacrimi”.

Într-un film, eroina aflată la volanul unei mașini pornește ștergătoarele de parbriz, care se blochează, căci nu plouă. Iluzie a vederii „între lacrimi”.

Paradoxal, stabilitatea străbate ca un leitmotiv secret această operă, unde nu e vorba decât de schimbare. Tema stabilității răsună de parcă ar fi vorba de motivul fondator al acestei comunități, motiv reluat de personaje situate pe poziții cu totul și cu totul opuse.

Lopahin o sfătuiește pe Duniașa: „Rămîi la locul tău”.

Liubov îi dă același sfat lui Gaev: „Lasă, rămîi la locul tău”.

Firs afirmă și el că fiecare trebuie „să rămînă la locul său”.

Ideea unui echilibru moștenit, a unei ordini instituite, chezașă a bunului mers și a bunei conduite, pare să fie rodul unui consens și, totuși, în ciuda opiniei unanime, acest echilibru se va prăbuși. Ca și cum convingerile oamenilor n-ar putea să afecteze cu nimic cursul istoriei, care le ignoră, spulberînd mult trîmbițata stabilitate. Dacă profesiunile de credință sunt aceleași, actele diferă. Tocmai aici, unde toți sunt de acord că „fiecare trebuie să rămînă la locul său”, nimeni nu va rămîne.

Livada de vișini evocă termenii recurenți ai istoriei germane recente: *căderea* și *cotitura*. Tranziție convulsivă.

Un italian, Paolo Magelli, montează **Livada de vișini** în foaierul unui teatru: spațiu de tranziție. Suntem la Zagreb, iar fosta Iugoslavie, înșelătoare livadă de vișini, tocmai s-a dezmembrat.

Herodot vorbește despre arborii care cresc dincolo de ținutul sciților și din care oamenii locului știu să extragă o licoare delicioasă. Firs, atunci cînd va evoca vechiul meșteșug al pregătirii vișinelor, adoptă tonul istoricului grec.

Îndepărtarea în spațiu, de la Herodot, este convertită în îndepărtare în timp, la Firs. Acesta se plasează, undeva, *in illo tempore*.

Vișinii nu mai aduc nici un beneficiu economic, căci pînă și anticul secret al pregătirii vișinelor uscate, spune Firs, s-a pierdut... astfel încît ei nu mai sunt decât un prilej de frumusețe trecătoare și de proiecție mentală. La Cehov, ei devin cu totul „inutili”, în plan financiar, fără însă ca forța lor simbolică să fie totuși afectată. Dimpotrivă, eliberată de

orice altă legitimitate, aceasta a devenit și mai pregnantă. Livada de vișini devine figura emblematică a aceluia inutil, pe care capitalismul va avea grijă să-l elimine, la fel ca și comunismul, două versiuni ale uneia și aceleiași gândiri „economice”. Iuri Dombrovski, autor sovietic care a îndurat jugul de neclintit al celor ce cred doar în valorile utilului, va scrie, însă, că „omul are nevoie de inutil”, în acest sens, Cehov ne îndeamnă să deplîngem dispariția livezii... ea marchează apariția unui alt sistem de valori.

Trebuie reprezentată livada de vișini? Aceasta este întrebarea, iar ea e decisivă. Trebuie sau nu ca fantomele să fie reprezentate? E nevoie ca ele să prindă trup, e nevoie să punem invizibilul sub povara vizibilului? Monique Borie, într-o carte pe care o consacră acestei alternative, pledează pentru impactul materiei și al fantomei care se arată. Livada îl confruntă pe regizor cu aceeași provocare. Soluțiile avansate nu vor fi, însă, niciodată, doar personale, căci ele poartă amprenta înfruntărilor estetice, ale refuzurilor unei epoci sau ale afirmațiilor sale. Regia se situează în centrul acestor conflicte, care suscită răspunsuri contrastante la întrebarea privind această fantomă colectivă care este livada.

La Stanislavski, cîteva rămurele de vișini se ivesc la ferestre, dar, dincolo de această sugestie, nu foarte pregnantă, el integrează, discret, pe pereții casei, flori și trunchiuri plăpînde: livada de vișini este o experiență subiectivă, și întreaga construcție, ziduri și ființe vii la un loc, participă la complexul livezii.

Dintr-un soi de crispă antinaturalistă, livada n-a mai fost arătată, ea devenind pur mentală, așa cum s-a întîmplat, de altfel, și în cazul diferitelor montări cu **Hamlet**, din anii cincizeci și șaiszeci. Nimic concret... iar pe fondul acestei absențe, soluțiile au variat, pentru a înregistra, uneori, ecoul livezii, dar niciodată pentru a-i arăta și prezența. În spectacolul său, Pintilie îmbina, în mod subtil, albul cu bordoul, spre a produce, într-o manieră, oarecum, „subliminală”, efectul cromatic al unei livezi de vișini prezentă/absentă. De cele mai multe ori, însă, a fost îndepărtată pînă și cea mai neînsemnată urmă materială... revanșă a simbolismului, reacție antinaturalistă.

În mod metaforic, Strehler și Damiani au convertit livada într-un vâl presărat cu frunze uscate, care se întindea, deopotrivă, deasupra sălii și a scenei. Imensa pînză fremăta sau încremenea, întocmai ca o cameră de rezonanță, care înregistra și comunica starea acestor personaje febrile. Termometru al sufletelor. Oricît de frumos și de corect ar fi fost răspunsul dat, căci atît Liubov cît și Ania recunosc că sufletele strămoșilor, nobili sau iobagi, și-au găsit adăpost în trunchiul arborilor, spectacolului îi lipsea, totuși, încărcătura concretului. Lipsită de densitate, livada de vișini-vâl evoca prea insistent o estetică *fin de siècle* care, ca și la Maeterlinck, autor important pentru Cehov, cultiva transparența și lejeritatea, expresie a unui refuz încăpățînat de a reprezenta livada. Prin această insistență asupra

dimensiunii simbolice, spectacolul sacrifica înrădăcinarea indispensabilă oricărei parabole. Strehler își trăda concepția, decisivă, privitoare la datoria oricărui regizor de a respecta cele „trei cutii chinezești”, a căror coexistență stă la baza scriiturii cehoviene: cotidianul, istoricul și cosmicul. Reprezentarea livezii păcătuia la el printr-un exces de evanescență. La fel se întâmplă și la Lassalle, la Oslo, atunci când proiectează, pe peretele odăii copiilor, în supra-impresiune, imagini onirice ale unei livezi sublime: astăzi, acest tip de vizibil, împrumutat de la o altă artă, și nu generat de scena însăși, păcătuiește prin lipsă de densitate. Concretul teatral aduce profunzime, proiecția rămîne bidimensională. Această performanță tehnologică, altădată surprinzătoare, și-a pierdut magia de odinioară și nu mai oferă garanția materiei, tot atît de indispensabilă fantomelor cît și livezilor care sunt doborîte cu lovituri de topor. Alain Françon va reveni la soluția inițială, stanislavskiană, spre a încrusta, discret, vișinii în floare, pe pereții scorjiți ai casei pe cale să dispară... solidaritatea psihică dintre livada de vișini și personaje este explicită. Livada este taina pe care o purtăm cu noi, fără ca ea să devină vizibilă pentru ceilalți. O livadă de vișini încrustată pe cicloramă... ea ne



îndeamnă să reflectăm, nu la livadă ca prezență, ci ca amprentă. Amprentă mentală de neșters, precum întipărirea definitivă a amintirii celor morți. Amprenta anunță efectul de fantomă pe care îl va genera, pentru stăpînii deposezați, livada de vișini. Dar noi, spectatorii, noi suntem excluși: dimensiunea mitologică lipsește.

Cît despre Șerban, el a plantat, ici-colo, cîtiva vișini chirciți, incapabili, însă, să provoace cel mai modest efect fantasmatic... ei aveau, totuși, meritul de a șterge granițele dintre exterior și interior, spre a construi un spațiu omogen. Casa și livada comunicau... iar această fuziune atesta forța interioară care emana din simpla desemnare a livezii de vișini, căci ea era lipsită de o puternică încărcătură vizuală. Ea nu devenea, nicidecum, o sursă de proiecție imaginară, ca și în spectacolul lui Efros, unde aceiași vișini sfrijți răsăreau printre lespezi de mormînt. Mai bine să nu-i arăți... Concretețea livezii,

diminuată pînă într-atît, legitimează poziția adversarilor săi, care, asemeni lui Brook, te îndeamnă să o excluzi, spre a o lăsa să înflorească în afara oricărei prezențe concrete și fără confruntarea cu limitele reprezentabilului. Zadek adoptă, fără ezitare, această poziție și, chiar dacă arată niște vișini a căror reprezentare este mediocră, el o face doar pentru a afirma, astfel, că scena este incapabilă să producă echivalentul aceluia loc năpădit de fantome, livadă imaginară, livadă mincinoasă. Nu trebuie să uităm, pare el să spună, că, în virtutea acestui miraj, stăpînii vorbesc despre o fericire inexistentă, despre un trecut factice. Și totuși... regizori pe care nimeni nu îi poate suspecta de lirism, Karge și Langhoff, vor da frîu liber bucuriei lui Liubov și Gaev, cînd, din nou împreună, după cinci ani, aceștia vor dansa în zori, ca un cuplu adulter și ingenuu, printre cei cîțiva vișini ai unei livezi pe care o putem ghici. Aici ea există ca metonimie în acțiune... iar dansul aproape grotesc al acelor doi copii îmbătrîniți deschide zăgazurile unui imaginar derizoriu.

La Tokyo, Clifford Williams, regizor englez, făcuse și el pariul unei reprezentații metonimice: un singur arbore, uriaș și sublim, în chip de unic stîlp al lumii. Reducție supremă a livezii de vișini la acel *axis mundi* despre care vorbea Mircea Eliade... Livada este pivotul care structurează un univers, iar căderea ei va duce la dezintegrarea acestuia. De-a lungul celor patru acte, arborele mitic se rotește în jurul axei sale, indicînd, prin schimbarea frunzișului, de la înflorire la căderea frunzelor, trecerea anotimpurilor; el reușea să unească concretul cu imaginarul. Metonimie împlinită.

Și totuși, mă urmărea sentimentul unei absențe... căci eu însumi trăisem, în Japonia, alături de o ființă dragă, spectacolul orbitor al cireșilor² în floare. Adăpostiți sub o boltă roz, gîndul ne-a purtat pe amîndoi la acea frumusețe trecătoare, pe care Liubov și Gaev o cunosc încă din copilărie. Sărbătoare a clipei, cum ar spune un om de teatru! Nimic nu dispare mai repede decît un spectacol sau decît înflorirea cireșilor. Japonezii sunt mîndri de acest cult închinat efemerului! Ei văd în asta un semn de noblețe... Acolo, în inima bătrînei Japonii, am simțit lipsa tuturor acestor livezi de vișini: trebuie să vezi miile de cireși înfloriți ca să simți, ca spectator, seducția pe care ei o exercită de partea cealaltă, în personaje. Lumina freamătă în frunzișul des, iar arborii, preaplinați de frumusețea lor efemeră, îi îmbată pe locuitorii livezii cehoviene, ce pare să fi avut de opt ori dimensiunea Hyde Park-ului. Întinderea se adaugă frumuseții... „Beatitudine”, cum ar spune Varia. Experiență a limitelor, narcotic față de care fiecare sfîrșește prin a

² Traducerea consacrată în limba franceză pentru **Livada de vișini** este, în mod eronat, **La Cerisaie**, termen care înseamnă, de fapt, „livada de cireși”, în consecință, distincția dintre „vișini” și „cireși” nu apare în originalul francez. (N.trad.)

deveni dependent. Livada de vișini înlănțuie fratele și sora, „blestemați” ai destinului ce asimilează frumusețea pierdută cu sinonimul unui doliu definitiv.

Doar Peter Stein arată livada de vișini, așa cum și Chéreau, în **Hamlet**-ul său, face din fantoma tatălui, apărînd călare pe un cal năbădăios, o prezență agresivă... Varia dă la o parte perdeaua care ascunde livada, pentru a o face să apară în toată splendoarea ei magică... senzuală și „grandioasă”. Teatrul se cufundă, atunci, în extrema literalitate și, acceptînd concretul împins pînă la ultimele sale limite, reușește, mai mult ca oricînd, să dea naștere la imaginar. Aici, naturalismul nu copleșește, iar livada de vișini, arătîndu-se cu un asemenea fast, devine ultimă și supremă experiență fantomală. Văzînd-o, cum să le reproșezi stăpînilor subjugați de ea că nu au fost în stare să-i conceapă suprimarea? Cum să nimicești frumusețea lumii? Cum să nu o asculți, așa cum și Hamlet ascultă duhul care i se arată? Cînd te confrunți cu realitatea livezii, desăvîrșită din punct de vedere teatral, simți amploarea dezastrului programat. Materia vorbește, iar ea ne îndeamnă să înțelegem refuzul lui Liubov și al lui Gaev. Să fie ei, oare, pur și simplu niște iresponsabili? Ei nu vor să cîștige un război, asemeni lui Agamemnon, semnînd condamnarea la moarte a Ifigeniei lor. Ei nu pot concepe ca ea să fie doborîtă. O formă de inconștiență sau de rezistență?

Trebuie sau nu reprezentată livada? Deloc sau în mod absolut, acesta e răspunsul. Orice cale de mijloc dezamăgește, căci ea nu răspunde la provocarea supremă, aceea a invizibilului ce se înfăptuiește prin vizibil. Imaginarul extrem sau fizicul extrem: acestea sunt ipotezele extreme.

Două **Livezi de vișini** istorice. Cea a lui Strehler și cea a lui Brook. Ce ne amintim despre ele? Imaginea uneia - alb pe alb, absorbție reciprocă a ființelor și a lumii - și mișcarea celeilalte - accelerare năucitoare înspre sfîrșitul eliberator. Marile spectacole reușesc întotdeauna să se cristalizeze într-un singur cuvînt.

În cele două montări, separarea dintre sală și scenă sfîrșește prin a fi puternic atenuată, dacă nu chiar suprimată. Aparținem aceleiași lumi și nu avem voie să ne transformăm în judecători. Nu suntem de cealaltă parte... iar spațiul personajelor nu este acela al vinei.

La Strehler, un vâl ne acoperă, personaje și spectatori deopotrivă, la Brook un spațiu ne leagă, spațiul teatrului care este și acela al bătrînului conac. Fiecare vorbește despre o înrudire și nu despre o dezbinare, despre o apropiere și nu despre o separare.

Pecetea vizuală a fiecărei montări: albul la Strehler, policromia covoarelor la Brook.

Francis Fergusson asimilează personajele **Livezii de vișini** unor „delăsători”, care așteaptă în spațiul tranzitoriu al Antepurgatoriului. Strehler și-a construit spectacolul pornind de la această intuiție. Uneori, o singură frază e de ajuns: ea valorează mai mult decît un caiet de regie.

Antepurgatoriul sau „limburile” este acel loc nesigur care se găsește între cele două extremități, Infernul și Purgatoriul. Aici se află, laolaltă, copiii nebotezați și, mai ales, „delăsătorii”, cei ce și-au trăit viața fără scop și fără direcție, fără viciu și fără virtute, rătăcind pînă în clipa din urmă, aceea a invocației sau a iertării. Nu e, oare, Ranevskaja o „delăsătoare”, care încheie **Livada de vișini** cu o rugăciune? „Multe păcate mai avem! (...) Îndură-te, Doamne!” Spectacolul lui Strehler schițează peisajul dantesc peste care s-au înstăpînit așteptarea nesfîrșită și jocurile copilărești ale „delăsătorilor” incurabili. Acestui Antepurgatoriu fantomatic, Brook îi opune panica ciumei amenințătoare. Unui *adagio* care se stinge domol, îi răspund tresăririle unui *prestissimo* exasperat. Ce-i de ales? Scufundarea lentă, progresivă sau spasmul violent al ultimei petreceri?

În ceea ce-l privește pe Brook, el se inspiră dintr-o frază de Granville-Barker: „în **Hamlet**, nu timpul este important ci *tempo*-ul...”. Este ideea care stă la baza **Livezii de vișini** a lui Brook.

„Aș vrea să înlocuiesc poezia în teatru cu o poezie a teatrului. Poezia în teatru este o bucată de dantelă, pe care îți e cu neputință să o vezi de la distanță, poezia teatrului va fi o dantelă țesută din frînghii, o corabie pe mare” (Cocteau, în legătură cu **Mirii Turnului Eiffel**). În această opoziție, regăsim antinomia dintre montările intimiste ale lui Cehov și celelalte, libere, deschise, montări care respiră... Acestea se hrănesc din „poezia teatrului”.

Moartea susține această lume, îi slujește drept temelie. „Umezeala funerară”. Ea nu învăluie doar ființele, ci pătrunde în lucruri, contaminează solul. În **Livada de vișini** a lui Krejca, un imens vâl alb atîrnă deasupra întregii case, ale cărei nenumărate mici mobile schițează distinct, chiar în absența pereților despărțitori, topografia completă: bucătăria și odaia Aniei, sala de biliard și salonul... Cînd se trece la actul doi, acest vâl cade sub ochii noștri, straniu cer plutitor al teatrului, care se așterne peste noptierele și gheridoanele risipite pe scenă. Devenit lințoliu, el le preschimbă în pietre funerare. Conacul nu era decît o potențială necropolă... moartea îl năpădise deja, și a fost de-ajuns un freamăt ușor al vâlului, pentru ca el să fie împins pe tărîmul celălalt. Lăsînd, însă, aprins candelabrul casei, Krejca refuza să traseze o frontieră etanșă, nu numai între spațiul dinăuntru și cel dinafară, ci și între moarte și viață. Dialogul continuă...

La Efros, moartea se impune cu și mai multă agresivitate, astfel încît, prin evidența ei, ea suscită anumite rezerve: simbolul e mai puternic decît realul, iar scriitura cehoviană își pierde echilibrul. Văzînd, însă, un spectacol, e nevoie uneori să-ți amintești și de lupta formelor, la care participă reprezentăția: în Rusia anilor șaptezeci, dominată de un realism care sfîrșise prin a se degrada, simbolismul excesiv al lui Efros dobîndea puternice valori polemice. El contribuia la descătușarea operei, eliberînd-o de influența opresantă a unei estetici pietrificate.

Aici, locul e bîntuit iar cimitirul ocupă chiar centrul platoului, încît mobilele și pietrele funerare se confundă, de parcă toți trăiesc printre morți și fantome... moartea îi are în puterea ei! Metaforizare literală a discursului lui Petea, care recunoaște duhurile în trunchiurile pomilor.

La Efros, resurgenței funerare în spațiul familial i se adăuga o dublă încărcătură simbolică: locul, care adăpostește, laolaltă, pietrele funerare, mobilele și vișinii, se înalță pe o pernă uriașă, ai cărei franjuri rămîn la vedere. Ea trimite la somnul stăpînilor, preambul al „maladiei morții” care pune stăpînire pe ei. „Să dormi, să mori” - Efros regăsește motivul hamletian, înscris, deja, de Cehov în text.

Zadek respectă didascalial actului doi, cel care se petrece în exterior, unde se vorbește de prezența unor pietre funerare, dar fără să le acorde o importanță scenografică specială. Cu subtilitate, el se mărginește să-l pună pe Firs să stea nemișcat, în apropierea lor... acesta devine, astfel, emblema morții care îl pîndește, atît pe el, cît și moșia. Moartea dă tîrcoale și amenință livada. Într-o scrisoare, Cehov chiar vorbește despre niște lespezi de mormînt, pe care vișinele zdrobite păreau niște picături de sînge. El, care scuipa adesea sînge, cunoștea acest înspăimîntător efect.

Întrerupt de nenumărate crize de hemoptizie - sîngele îi invadează, din ce în ce mai des, plămîinii - și conștient de forța acestui subiect, pe care el însuși, scriitorul atît de rezervat, îl califica drept „splendid”, Cehov scrie încet **Livada de vișini**, spre marea disperare a comanditarilor săi de la Moscova, care îl asaltează cu telegrame. Încetineala își are, însă, alte rațiuni, rațiuni de artist ajuns la capătul unui ciclu. „După **Livada de vișini**, voi înceta să mai scriu ca înainte”, notează el. Scriitorul își concentrează lumea, în timp ce omul trăiește cu ochii ațintiți asupra perspectivei sfîrșitului iminent. Și cu toate acestea, indiferent față de timp, el înșiră, una cîte una, replicile, se bucură de soare, temperează apelurile exasperate ale Teatrului de Artă, căci, privind marea de la laltă,



Cehov știe că lucrează la o operă testamentară, operă ultimă. El îi acordă **Livezii de vișini** această dublă vocație: rezumat al parcursului unui scriitor și încheiere a unei biografii. Ultimul cuvânt nu va fi, oare, „nimic”, dovadă de netăgăduit că, aici, moartea nu este perspectivă ontologică, precum în acele Vanități, unde craniul se află pe masa de lucru, ci experiență personală ce se confundă cu scrisul însuși? Finitudini împărtășite.

Acesta este sensul în care ar putea fi interpretat calificativul de „comedie”, pe care Cehov însuși l-a dat textului său. Firește că, răzlețe, există și accente comice care punctează **Livada de vișini**, dar includerea ei în gen rămîne, totuși, problematică: muribundul care e Cehov se referă, mai degrabă, la „comedia vieții”. Morala pe care el ne-o dezvăluie este aceea a unei despărțiri ușoare, a unei îndepărtări ironice, pentru ca „vizita inoportună” să nu fie compromisă printr-un exces de dramă. O cupă de șampanie și „*ich sterbe*” - acel „mor”, în germană, al unui autor rus care se stinge, fără crispă, la Badenweiler. S-a ferit de faimosul adagiu, devalorizat de o întrebuintare abuzivă, „*finita la commedia*”, dar nu e exclus să se fi gîndit la el, cînd și-a caracterizat ultima operă drept „comedie”, în ciuda insistenței lui Cehov asupra titlului de „comedie”, ne este îngăduit să ne îndoim de relevanța acestuia. Oare încăpățînarea lui, în această privință, să se explice prin dorința de a se distanța de **Trei surori**, piesă căreia i s-a reproșat dominanta melancolică, sau de a atenua înclinația pentru afecte a maestrului de la Teatrul de Artă? Comicul apropie, cenzurînd propensiunea, proprie tragicului, înspre monumental. Cehov se temea, fără îndoială, că detașarea pe care o imprimase viziunii sale testamentare va fi ocultată de sentimentalismul stanislavskian. Să zîmbești, iată o manieră pudică de a sfîrși. N-o sfătuia el pe Olga Knipper să fluiera atunci cînd suferă? „Cuvintele serioase sunt cele mai vulnerabile”, spune un autor rus, aparținînd filiației cehoviene.

Livada de vișini conjugă tragicul și comicul; a opta pentru unul sau pentru celălalt implică riscul de a amputa acest cuplu de contrarii, lipsindu-l de unul din termenii săi. Opțiunea poate interveni în ceea ce privește accentele, care îngăduie să acorzi înțîietate unuia sau celuilalt dintre elemente, spre a-l erija, cum se spunea altă dată, în aspect principal sau secundar al contradicției care, oricum, le reunește, căci aici, prăbușirea valorilor, ce ține de domeniul tragicului, se aliază cu răsturnarea valorilor, exercițiu propriu comediei. Trebuie jucate amîndouă.

Ne putem întreba... Nu cumva Cehov, stăruind ca **Livada de vișini** să fie asimilată unei comedii, s-a înșelat, așa cum se întîmplă, adesea, cu autorii îndeobște nemulțumiți de montările pieselor lor, prizonieri ai unei viziuni predeterminate a textului? Ionesco și Beckett n-au respins, oare, regia, în accepția sa modernă, în numele unei interpretări personale a textului propus?

Tot așa cum revine asupra personajelor din povestirile sale, Cehov reactivează aici procedee originale din primele sale farse, ca și cum s-ar întoarce la ansamblul identităților desenate și a tehnicilor utilizate de-a lungul anilor.

Mai mult ca niciodată, aici abundă numerele de farsă și de circ naiv: un clovn mănîncă un castravete, celălalt face să-i scîrîie cizmele, în timp ce un altul își găsește banii în căptușeala paltonului.

Florile de vișini strînse în ciorchini albi apar aici, pe fondul unui sfîrșit de ciclu, asemeni unei ultime și intempestive înfloriri a existenței. Ele confirmă caracterul pe cît de intens, pe atît de vremelnic al acesteia... Astfel, prin frumusețea strălucitoare a înfloririi efemere, Cehov propune un contrast poetic, în care morala intensității se împletește cu asceza perisabilului. Originea asiatică a cireșului explică, se pare, atît importanța pe care i-o acordă shintoismul, cît și frecvența sa în repertoriul poetic tradițional, în limba japoneză, același cuvînt, *hara*, desemnează floarea de cireș și floarea ca termen generic.... La Cehov, asimilarea lor devine și mai pregnantă, căci strălucirea unei livezi de vișini se confundă cu fericirea unei vieți. El regăsește, astfel, un al doilea termen asociat florilor de cireș în împărăția Soarelui Răsare: ele desemnează, totodată, și moartea ideală, eliberată de bunurile acestei lumi și nepăsătoare față de încercările vieții. Dar și noi, cititori sau spectatori, știm asta: aici vișinii înfloresc pentru ultima oară, iar lumea nouă semnează condamnarea lor la moarte.

Un prieten din Sudul Franței, care locuiește în casa unui poet celebru, René Char, s-a zbatut pentru ca niște elvețieni să nu o răscumpere, dar și pentru ca „tu să nu bei cafeaua asta, acum, pentru ultima oară”. Am recunoscut aici complexul livezii...

Cehov a dorit mereu să reducă numărul personajelor, pentru ca ansamblul să fie „mai intim”. Parabola nu are nevoie de mase...

Cu geniul său regizoral, Meyerhold remarcă ineditul construcției: „un grup de personaje, căruia îi lipsește centrul”. Mutație dramaturgică esențială.

Aici, chiar dacă ar exista un centru, el n-ar putea fi decît livada, restul apărînd ca o atomizare în care recunoaștem țândările unui centru nicicînd capabil să se recomună ca atare. Este ceea ce definește „coralitatea” cehoviană... Ea înscrie **Livada de vișini** în categoria pieselor definite de Gertrude Stein ca „piese-peisaj”.

Avîndu-i pe de o parte pe Lopahin, iar pe de alta pe Liubov-Gaev, Cehov sfărîmă centrul și, geometric vorbind, trece de la cerc la elipsa care se conturează în jurul a două centre. Dar nici măcar rigoarea acestei figuri nu se impune pe de-a-ntregul, din cauza exploziilor succesive ale centrului.

La Lisabona, într-o sală în care s-au reunit, spre a-și împărtăși pasiunea cehoviană, regizori, actori și universitari, se ivește o întrebare: „Credeti că piesele lui Cehov ajung la aceeași deschidere ca și textele lui Shakespeare?” Cîteva luni mai tîrziu, întrebarea iscată de această apropiere dintre Shakespeare și Cehov, pe care o preluam de la Peter Brook, mă mai urmărește încă.

Barthes, în **S/Z**, corectează iluzia, întreținută de unele discursuri din anii șaptezeci, referitoare la deschiderea absolută a clasicii, spre a o atenua, vorbind despre „deschidere limitată”, despre reducerea acesteia la un anumit număr de abordări, în pofida acestei rezerve, pe care o împărtășea și Vitez, întrebarea privind gradul de deschidere rămîne, totuși, o întrebare, mai ales atunci cînd ne încumetăm să purcedem la confruntări imprevizibile... este, oare, acest grad același la Cehov și la Shakespeare?

Mai întîi, trebuie să formulăm o primă restricție: putem vorbi de o deschidere egală în **Regele Ioan** și în **Hamlet**, în **Titus Andronicus** și în **Regele Lear**? Fără îndoială că nu. Dacă ne concentrăm, însă, doar asupra marilor texte shakespeariene, atunci, și în cazul lui Cehov, trebuie să sacrificăm primele piese într-un act, în favoarea tetralogiei care începe cu **Pescărușul** și se încheie cu **Livada de vișini**, trecînd prin **Unchiul Vanea** și **Trei surori**. Și chiar și în cadrul acestui ansamblu, fiecare dintre piese dispune de un grad de deschidere distinct, asemănător celui care diferențiază textele shakespeariene.

Dar dacă, pentru a răspunde la această întrebare incitantă, am restrînge și mai mult cîmpul, spre a ne confrunta doar cu cele două opere ultime, opere testamentare: **Furtuna** și **Livada de vișini**? Deschiderea lor este echivalentă, astfel încît nu ar fi ilegal să afirmăm că **Livada de vișini** este **Furtuna** secolului nostru. Ea îi înregistrează crizele și îi desenează reliefurile... Cele două texte consemnează, de asemenea, sfîrșitul unui ciclu, încheindu-se cu o despărțire care, dincolo de scenă, trimite la cea din urmă plecare. **Livada de vișini** aruncă un văl de întuneric peste tot ceea ce **Furtuna** ilumina.

La Cehov, abundă ecourile explicite sau coincidențele shakespeariene. Pe lîngă scriitură, aceste apropieri dezvăluie și o privire analogă asupra lumii. Nu știu dacă Cehov atinge deschiderea lui Shakespeare, dar printre clasicii „contemporani ai noștri”, cum ar spune Jan Kott, el este cel care se apropie cel mai mult de ea.

Acel *shifting point of view*: iată ce l-a învățat pe Brook un filosof irlandez. În jurul unei opere, ca și în jurul unei statui, trebuie să te miști, spre a-i surprinde toate contradicțiile, deoarece tocmai ele, în totalitatea lor, constituie esența operei. Nu e vorba să le relativizezi, ci să le reunești, scoțînd la lumină tensiunile care le însuflețesc. Complexul livezii interesează în măsura în care el nu exclude nimic și nici nu avansează vreo soluție: el este întrebare. Dar întrebare îndreptățită.

Esența ritmului cehovian: curentul alternativ. Accelerare și încetinire, fără ca vreuna din ele să predomină. Totul se joacă între lîncezeala din actul doi și precipitarea deznădăjduită din actul patru, între efervescența primului act și mișcarea sacadată a celui de-al treilea. Din rațiuni ce țin de polemica antistanislavskiană, astăzi, vechea lentoare este proscrisă în favoarea vitezei și a accelerării. Sfirșim, astfel, prin a sacrifica dimensiunea „antonioniană” a operei.

Viteza ce s-a impus în ultima vreme, ca și încetineala de odinioară, atenuează alternanța mișcărilor, care caracterizează această operă fundamental muzicală. **Livada de vișini** nu are un ritm unic, ci un ritm bezmetic, ale cărui zigzaguri exprimă agitația sincopată ce răscolește acea lume.

Montînd **Livada de vișini**, Brook le-a propus actorilor să improvizeze plecînd de la situații extrascenice: de pildă, scena de la restaurantul unde stăpînii au luat prînzul, înainte de actul doi. În felul său, Cehov a făcut același exercițiu, jucîndu-se cu personaje ce aparțin universului său și îngăduindu-ne, astfel, să le urmărim destinul. Tînăra fată din povestirea **Logodnica** se rupe de familia ei, ruptură pe care Ania o teoretizează și o aplică... Citind povestirea, actrița care o joacă își poate hrăni rolul din viitorul lipsit de iluzii al acestei alte Ania, pe care Cehov îl conturează în nuvelă. Exercițiu interesant: să circuli prin operă, în căutarea unor răspunsuri la destinele pe care **Livada de vișini** le lasă deschise. Brook îi îndemna pe actori să propună ipoteze, dar, cel mai adesea, Cehov însuși făcuse deja acest lucru.

Recitirea mai multor povestiri de Cehov. E tulburător să descoperi, de-a lungul acestui periplu nesistematic, la voia întîmplării, aproape toate personajele din **Livada de vișini**: bărbatul care își trăiește viața luînd mereu bani cu împrumut, valetul care se îmbracă după moda occidentală, fata care se rupe de familia ei și care apoi se întoarce, femeia risipitoare și servitorul care vorbește vrute și nevrute despre „neant”... Acest lucru ne dezvăluie cît de mult a dorit Cehov să-și convoace propria lume în acest text testamentar. Aici, el ne oferă viziunea concentrată a acesteia, pe fondul unei iminente dispariții. Niciodată, pînă atunci, nu mai apăruse o asemenea acumulare și niciodată prezența morții nu s-a impus cu atîta pregnanță. Cehov își ia rămas bun de la personajele sale, așa cum Liubov și Gaev spun adio livezii ce urmează să fie doborîte.

Cehov practică privirea de aproape. Nimic nu apare nedeslușit, nimic nu are contururi nesigure... Totul este limpede. Acest lucru asigură echilibrul dintre autonomia fiecărei identități și coraliitatea „democratică” a grupurilor.

Este imperios necesar ca adevărul fiecăruia să se facă auzit. Acesta apare formulat în aforisme a căror relevanță - procedeu cehovian repetitiv - vizează, întotdeauna, doar persoana și niciodată întreaga operă. Maxima avansată nu devine profesiune de credință a autorului, căci ea aparține unui personaj care, în orice clipă, poate fi

contrazis. Originalitatea lui Cehov constă în acest refuz de a afirma, fie și numai printr-o replică eliptică, „adevărul” operei: în privința asta, el este „shakespearian”.

Lui Cehov i se potrivește definiția dată de Vladimir Jankélévitch spiritului de litotă și „pudorii” acestuia. Ceea ce contează aici este „nu doar să spui *altceva* ci mai ales să spui *mai puțin*... Spiritul de litotă îl caracterizează pe omul nu atât secret, cât discret, care se arată mereu rezervat în fața emoției... în mod mai general, este umorul care retează desfășurarea amplă și înăbușă sentimentalismul indiscret. Spiritul de litotă frânează tentația extremistă care stă la pîndă în fiecare om; el moderează orice frenezie”. Diagnostic pe care îl putem aplica fără rezerve teatrului cehovian. El stă sub semnul „spiritului de litotă”.

Fericire romanească. Da, există în marile montări cu **Livada de vișini** momente de adevărată fericire romanească. Acea fericire pe care ți-o procură infuzia de adevăr uman, în situații și replici bătătorite de multă vreme. Este ceea ce se întâmplă, fără îndoială, în teatrul asiatic, unde noutatea unei intonații sau surpriza unui gest stîrnește tulburare, deoarece fisurează pojghița tradiției încremenite. Teatrul occidental nu cunoaște soliditatea unei asemenea moșteniri, dar practică totuși arta situației dramatice strict definite: textul o instituie iar scena o susține. Cîteodată, intervine, ici-colo, o ușoară modificare... ea emoționează mai mult decît distrugerea radicală, exaltată odinioară, în felul acesta, noi răspunsuri scot la iveală teritorii inedite, în care omenescul personajelor se împlinește, fără intervenția autoritară, polemică și explicită a regizorului.

O studentă, fiică de actori, propune, la întrebarea mea, cea mai frumoasă comparație a livezii de vișini cu o realitate actuală: „Piesa lui Cehov mă face să mă gîndesc la Berliner Ensemble, care a fost livada de vișini a oamenilor de teatru. După reunificare, se tot caută soluții pentru salvarea lui, dar în zadar, nimic nu se potrivește, de parcă n-ar mai fi loc pentru Berliner”. Rămîne tăcută...

Cînd am fost la Berlin, lîngă Friedrichsbahnhof, „gara înlăcrimată”, locul în care, după o scurtă vizită în Est, germanii se despărteau de germani, am văzut silueta teatrului și statuia lui Brecht, acest Confucius al veacului nostru zbuciumat. Totul era gol, paraginii, abandonat... asemeni livezii de vișini pe care Lopahin o va nimici. Cum să acceptăm resemnați ca Berliner-ul, „teatrul nostru”, să fie închis?

I

Lopahin intră cu o carte în mână, prefigurându-l pe acel Hamlet cu care, în mod ironic, se va identifica mai târziu, când o va trimite pe „Ohmelia” sa, pe Varia, la mănăstire, asemeni dublului său danez. Și, de altfel, nu contează din ce motiv, nu-și aruncă și el cartea pe jos, de cum intră, la fel ca Hamlet, înainte de întâlnirea pusă la cale de Claudius și de Polonius?

De la debutul său și pînă la sfîrșit, Cehov va reveni mereu la **Hamlet**, piesa de la care împrumută citate, scene și personaje. Ea va rămîne centrul său de referință.

Simetrie, întotdeauna discretă la Cehov, dar simetrie vizibilă: la început, somnul viitorului stăpîn, care, dintr-o neglijență, nu e trezit la timp, la sfîrșit, moartea fostului iobag, uitat în casa pustie. **Livada de vișini** e împrejmuată de monologul hamletian: *să dormi, să mori*.

De fiecare dată, cei vinovați de aceste uitări în lanț sunt servitorii: mai întîi, Duniașa, iar, la sfîrșit, lașa. Se țese,



astfel, o legătură între acești doi hăbăuci, cărora puțin le pasă de ceilalți. Uitarea, o formă de indiferență.

Lopahin îi imită pe stăpîni, dar, spre deosebire de ceilalți servitori, care adoptă aceleași practici mimetice, el are conștiința eșecului. El păstrează mereu o distanță critică față de el însuși: „Ai zice că sunt un porc, ajuns într-un salon” sau: „... Scriu ca un porc”. Și, în fine, iată o concluzie și mai apăsătoare: „Mujic sunt, mujic rămîn”. Lopahin trăiește într-un spațiu intermediar, insolubil *entre-deux*. Dacă cel care îl va interpreta nu va juca acest lucru, personajul va apărea diminuat, căci îi va lipsi tensiunea contradictorie pe care o resimte constant ca pe o rană deschisă.

Servitorii, dublu „răsturnat” al stăpînilor. Dincolo de statutul social, recunoaștem servitutea după această

propensiune pentru simulacru. Lopahin, care se detestă din pricina pantofilor săi galbeni, e conștient de asta, în timp ce pe Duniașa sau pe lașa imitația îi încântă. Câți dintre „noii stăpîni” ai veacului n-au preluat, oare, vechile însemne ale puterii?

Nu încape nici o îndoială, Epihodov este dereglat. Iar unii regizori traduc această stare printr-o dereglare vestimentară. Costumul ca dublu al vocabularului.

Duniașa, ca să intre, iar Firs, ca să iasă, urmează, în spectacolul lui Peter Brook, exact același traseu, de parcă acesta ar fi reversibil: visul ei se conturează deja, *să plece*, programul lui Firs se precizează și el, *să nu plece niciodată*. Fața și reversul unei relații cu locul căruia îi aparții.

Zgomotele vestind sosirea... tehnică proprie basmului, unde, înainte de a-și face apariția, protagonistul își anunță sosirea prin zgomotul armei, prin forța strigătului său, adică printr-un mesaj sonor. Și aici, Lopahin mai întâi îi aude pe Liubov și pe însoțitorii ei, și de-abia pe urmă se repede să-i vadă. Auzul resimte, mai mult decît vederea, impactul evenimentului ce urmează să se producă, iar Cehov adoptă acest vechi procedeu, analizat de Propp în **Morfologia basmului**.

Marea întrebare: sosirea lui Liubov. Cum să satisfaci o așteptare și să confirmi un eveniment? La Strehler, ea pătrunde în casa albă cu gesturi de mare actriță, la Stein pășește parcă în vis - extaz al revederii - iar la Karge și Langhoff ea apare, în mod deliberat, ca o femeie bătrînă, măcinată de vîrstă, de alcool și de tutun... Sosirea lui Liubov ține de așa-numitele *procedee de deschidere*.

De la bun început, Angela Winkler, interpreta lui Liubov la Zadek, îmbracă un halat de tip japonez, care amintește de unele tablouri impresioniste, își dezgolește cu dezinvoltură umărul și totul indică faptul că, în ceea ce o privește, deosebirea între a fi îmbrăcată și a fi dezbrăcată este neînsemnată... Halatul care i se mulează pe trup poate să alunece în orice clipă, cu atît mai mult cu cît această Liubov îi atinge pe bărbați, se agită, își aranjează mereu veșmîntul nesigur. Dorită de toți, asemeni eroinei lui Wedekind, care a stîrnit scandal la începutul secolului, și ea îi dorește, la rîndul ei, pe toți. Liubov deschide ușa și intră Lulu.

Piesa începe printr-o inversiune: lumea se culcă în zori.

Topografia casei și respectul pe care aceasta îl impune integrează mutațiile survenite: dacă, odinioară, tatăl lui Lopahin nu era lăsat să intre nici măcar la bucătărie, acum, mama lui lașa, cel care se plimbă prin odăile boierești, își așteaptă fiul la bucătărie, în fine, bătrînul care, asemeni unui Tiresias, vine să spună ce s-a întîmplat la licitație, nu va zăbovi la bucătărie și nici nu îi va trece pragul, lăsînd nălucile, care continuă să danseze, pradă neliniștii lor. El doar trece, fără să intre în acel loc naufragiat, corabie fantomă, de care înțelepciunea îl sfătuiește să se îndepărteze.

La Jacques Lassalle, casa copleșește prin dimensiunile sale excesive, volum aproape gol, presărat cu câteva urme ale copilăriei, fixate în odaia menită să conserve timpul. Dar, admirabil detaliu, obiectele ne lasă să deslușim o modificare: vedem, astfel, semnele primei copilării, așa cum am fost obișnuiți de la Strehler încoace, dar zărim și tabla neagră pe care Lopahin, asemeni unui profesor de realism, a scris mare 22 august, data fatidică a vânzării la licitație, și planșe de zoologie care, pe lângă efectul straniu produs, marchează trecerea la studiul din adolescență: odaia copiilor devine o stratificare a duratelor. Spațiul ne îngăduie să le înregistrăm și să le identificăm.

Intuiție subtilă: frontalității, cu tot ceea ce presupune ea ca evidență, i se opune aici vederea din unghi lateral, în felul acesta, spațiul familial încetează să mai apară ca un spațiu securizant, iar această perspectivă oblică induce, de la început, tulburarea, iminența sfârșitului. Suntem în miezul unui dezechilibru... viața pe o muchie! Kantor nu vorbea și el, în **Clasa moartă**, despre „moartea într-un colț”? Prin această opțiune, spectacolul se plasează în teritoriul incertitudinii, unde toți pîndesc înfrîngerile și acceptă căderile. Sentimentul de deznădejde este accentuat și de aspectul casei, care e, nu atât părăginită, cât neîmbietoare: într-un loc se observă o pată, într-altul, hîrtia tapetului e desprinsă. Pereții vorbesc despre starea familiei, în timp ce obiectele mai întrețin, încă, iluziile necesare.

La Brook, Firs se prezintă de la bun început integrat în ansamblu, desemnînd bătrînețea, în timp ce la Strehler, izolat, masă întunecată, vestigiu dezarticulat, el apare în chip de vestitor al unei ceremonii funebre.

„Grădina e toată albă”, constată Gaev, iar Liubov continuă: „... livada era întocmai ca și-acum... Nimic nu s-a schimbat. Albă, toată albă!”, „Priviți! Mama, răposata mea mamă trece prin grădină... E în rochie albă”, „s-a aplecat un pomișor alb, parcă ar fi o femeie”, „grămezi albe de flori”. O singură pagină de text, și albul se difractă, făcînd să se contopească nălucile și pomii, legîndu-i și mai strîns, prin frumusețe și memorie, pe stăpîni de livada lor de vișini. La întoarcere, ei o văd în toată splendoarea înfloririi sale și, retrăind uimirea și încîntarea din copilărie, părăsirea ei li se pare acum și mai de neconceput. Nu - Cehov insistă asupra acestui lucru -, aici, livada de vișini nu e doar mentală, frumusețea ei imbată, splendoarea ei copleșește. Liubov și Gaev o privesc cu sentimentul că livada înflorește doar pentru ei, așa cum și duhul tatălui ucis nu acceptă să vorbească decît cu Hamlet. Și, la fel ca și în cazul lui, întîlnirea are loc înainte de mijirea zorilor, înainte de „cîntatul cocoșului”, la ceasul cînd morții rătăcesc... De altfel, nu o zărește, oare, Liubov, în clar-obscurul „noptii albe”, pe mama ei, care, într-o rochie de un alb scînteietor, asemănătoare unui giulgiu spectral, se strecoară printre pomii în floare, abia luminați de ivirea zorilor? Totul afirmă aici ambivalența albului.

Exilul este întotdeauna o fugă. Nu contează motivațiile... Liubov a fugit în străinătate. Plecarea precipitată, dorința de a se sustrage propriului său destin, voința de a încălca interdicțiile, de a se smulge din strînsoarea tragică... sunt tot atâtea motive. Fugi de o lume, dar poți fugi și de oameni, și de o depresie. A fugi înseamnă să-ți recunoști incapacitatea de a te resemna în fața a ceea ce îmbracă chipul destinului, de a găsi un răspuns la prezent, de a rezolva neliniștile stăruitoare. Exilul este o revoltă și o dezertare totodată. Iar cei care-l resping, din motive de morală sau de lașitate, nu-l vor resimți niciodată altfel, fie că îl aprobă fie că îl dezaprobă.

Lovită de moartea a două ființe, Liubov se refugiază în străinătate. Exil afectiv, însoțit - ne-o spune Ania - de o decădere progresivă. Exilul celor neintegrați urmează, adesea, această curbă descendentă, în care degradarea economică se conjugă cu eșecul psihic. Pentru aceștia, exilul devine test de supraviețuire, substitut al dramei de care fugeau, și nu rezolvare a acesteia.

În Franța, Liubov, care, treptat, își pierde banii și statutul, prefigurează, oarecum, decăderea viitorilor emigranți ruși, alungați de data asta de revoluție și de masacrele acesteia. Prăbușirile lor se aseamănă, căci, așa cum aceștia vor sfârși, adesea, prin a deveni șoferi de taxi sau chelneri, tot așa, Liubov, după ce și-a pierdut vila de la Menton, eșuează într-un apartament înnegrit de fum, de la etajul cinci, unde se îngrămădesc oameni neintegrați în lumea pariziană. Rătăcită printre ei, Liubov cade pradă deznădejdii, dar îi e teamă să se întoarcă, deoarece pentru orice exilat a face cale întoarsă e un act de curaj. Iar ea este incapabilă să-l asume. Inversînd rolurile parabolei biblice, din Rusia este trimisă fiica spre a o aduce acasă pe mama rătăcitoare... Ca să o convingă, trebuie că Ania i-a vorbit „printre lacrimi” lui Liubov, la fel cum îi va vorbi și după licitație, de data asta, însă, ca să o îmbărbăteze. Liubov sfîrșește prin a se decide, fără să-și abandoneze, totuși, statutul social, pe care nu va ezita să îl afișeze pe întreg parcursul călătoriei: actriță care joacă, spre a disimula o înfrîngere. Liubov este o înfrîntă care se dă în spectacol. Cînd se întoarce la moșie, e important ca ea să fie prezentată așa cum e, prinsă parcă în acest joc al victoriei false și al eșecului camuflat. Această ambiguitate scoate la iveală bipolaritatea identității sale prezente: fostă mare doamnă rebelă și actuală emigrantă, întoarsă din mansarda sa pariziană la moșia mitică. În viziunea lui Karge și Langhoff, ea rămînea prea mult prizoniera relatării pe care o face Ania: era doar o femeie uzată și ofilită. Ceilalți, Brook, Strehler, Efros, ocultează mărturia despre eșec, pentru a nu prezenta decît strălucirea stăpînei seducătoare. Fiecare opțiune sacrifică o piesă din acest *puzzle* contradictoriu care este viața lui Liubov. Doar în spectacolul lui Zadek, la Angela Winkler, din spatele personajului care se dă în spectacol, se ivesc detaliile care vin să dezmintă imaginea afișată. Splendoarea sa este o amăgire.

În actul patru, Liubov fuge pentru a doua oară... falsul învingător de la început pleacă din nou, de astă dată ca un adevărat învins! Ca și cum primele trei acte ar fi distrus iluzoria pojghiță inițială, spre a scoate la iveală cumplita realitate a înfrîngerii, a tuturor înfrîngerilor sale. Reprezentația s-a sfârșit. „*Finita la commedia*”. Să fugi... să fugi! Totul se întâmplă de parcă Liubov nu s-ar fi întors din exil decît pentru a pleca din nou, pentru totdeauna, după terminarea vînzării. Ea nu avea cum aduce vreo soluție, ceea ce era previzibil, dar familia a chemat-o, totuși, pentru ca și ea să fie prezentă la dezastru și să-l trăiască pînă în ultimele lui consecințe. Solidaritate a eșecului. Liubov se întoarce de la Paris, ascunzîndu-și înfrîngerea, ca să ia, mai apoi, drumul fără întoarcere al celui ce nu și-o mai poate tăinui. Exil definitiv! O știe prea bine... dar asta nu o împiedică să joace teatru, pentru ultima oară, spre a întreține iluziile Aniei, care îi cere să promită că, într-o bună zi, se va întoarce. Nu, aceasta este ultima oară, și Liubov pleacă, fără să mai privească înapoi, înspre locul unde vișinii sunt doborîți iar livada dispare. Miraj pe care îl va lua cu sine, în trenul ce străbate Europa.

Parisul... plecarea... călătoria... vagoanele, trăsurile, exil vremelnice preschimbat în exil fără scăpare. Complexul livezii înseamnă și asta.

Pagina albă a unui vișin înflorit...

Aici, în afara spațiului rusesc, nu apare decît Parisul, oraș al extravaganței - unde se mănîncă broaște, unde Ania, asemeni lui Sarah Bernhardt, urcă în balon, iar rochiile sunt neasemuit de frumoase -, oraș al decăderii, unde te îmbolnăvești, ești trădat, te izolezi în apartamente de bonă. Oraș al exceselor. El este pe măsura lui Liubov și a lui... lașa, ființele cele mai cosmopolite din **Livada de vișini**. Dacă stăpîna, mai înainte încă de a cunoaște rezultatul licitației, se gîndește să se întoarcă acolo - din rațiuni de dependență sentimentală -, în ceea ce îl privește pe lașa, acesta declară sus și tare că nu poate trăi decît în capitala exotică. La rîndul ei, Duniașa se arată și ea extrem de surescitată de această profesiune de credință. Doar ei sunt niște exilați potențiali...



Pentru Liubov, ruptura de Paris pare a fi un fapt împlinit, pe cînd lașa se întoarce și părăsește moșia, refuzînd să-și vadă mama, pe care rușii obișnuiesc să o asimileze patriei lor. Nepăsător la toate, el întoarce spatele la tot, pocnește din călcîie și, cu o cupă de șampanie în mînă, urlă isteric: „*Vive la France!*” Dacă Liubov se simte sfîșiată, în numele rădăcinilor sale pierdute, lașa circulă cu ușurință între Paris și moșie, în virtutea refuzului explicit de a-și asuma rădăcinile. Dar această absență a oricărei legături cu originile nu-i este pe plac lui Cehov, în ciuda scepticismului său în privința rusofiliei tolstoiene.

Problema recunoașterii... Timpul modifică chipurile, spațiul transformă comportamentele. Cinci ani înseamnă mult, iar Franța e departe... lașa nu e recunoscut, nici Duniașa - efect de scriitură, care îi apropie de la bun început - și nici Petea. Acesta a îmbătrînit, părul i s-a rărit... ce poate face timpul din om! În această incertitudine inițială, principalul compliment care i se adresează lui Liubov, aproape ca o provocare, este acela că nu s-a schimbat deloc. Este o minciună sau o realitate? Regia trebuie să pună și să rezolve această problemă.

La Cehov, cinci ani reprezintă intervalul maxim de despărțire. Dacă ținem cont de asta, trebuie să percepem imensitatea celor „o sută de ani”, invocați de Petea în discursurile sale, ca pe un echivalent în timp al spațiului nemărginit al stepei.

La Zadek, Liubov se comportă ca o stăpînă deloc distantă. Ea are, din punct de vedere sexual, un comportament „democratic”, căci îi atinge pe bărbați, fără să aleagă și fără să facă vreo distincție, nearătîndu-se nici rezervată, nici inexpugnabilă. Fiind pînă într-atît de îndrăgostită de trup, ea se arată ușor de cucerit și... ușor de respins. De fapt, ea nu este, am mai spus-o, decît o Lulu care îmbătrînește.

De cum intră, scrutînd-o pe Varia, Liubov îi vede, în sensul profund al termenului, viitorul: „...Varia seamănă cu o călugăriță”. Și aici, și nu doar în ceea ce privește livada de vișini, viitorul apare pecetluit: căsătoria pusă la cale nu va avea loc, așa cum nici moșia nu va fi salvată, iar Varia va pleca să se tocmească menajeră la Ragulini, deși vocația sa tainică rămîne cea religioasă. Liubov, păcătoasa, își dă seama, din prima clipă, că „fiica” ei visează mai mult să devină mireasa lui Isus, decît aceea a lui Lopahin, acest dublu al ei, la fel de activ ca și ea. Doar gradul de reușită îi distinge și, de altfel, nu-și mărturisesc chiar ei nevroza comună, folosind cuvinte aproape identice, spre a recunoaște că „nu pot trăi fără muncă”?... Dincolo, însă, de această pasiune excesivă, totul îi desparte, căci unul visează la frumusețea productivă iar celălalt la izolarea monahală.

Într-o primă versiune a piesei, Cehov se gîndea ca Varia să se numească „Neisprăvita”, după expresia îndrăgită de Firs. A renunțat, însă, deoarece onomastica ar fi exprimat mult prea evident eșecul cu care se confruntă toate inițiativele acesteia, atît în domeniul practic cît și în cel erotic.

„Nu pot să iubesc” - mărturisire a unei sterilități afective, făcută, cu resemnare, de Irina, în **Trei surori**. Dimpotrivă, Varia nu poate stîrni iubirea. Pe cînd Liubov cheltuiește, Varia economisește. Două conduite distincte. Stăpîna va sfîrși prin a se asemana cu Maria Magdalena și va cerși iertarea păcatelor, pe cînd Varia va înălța comportamentul său sacrificial la rangul de virtute, exasperîndu-i pe toți ceilalți. Cum s-o iubești?

Varia sau conservarea. Ea seamănă cu acele ființe neproductive care sunt convinse că preservarea maximă poate sluji drept leac situației generale. „Mamă, odăile dumitale (...) au rămas aceleași”, spune ea, în timp ce Liubov face aceeași constatare, atunci cînd o caracterizează: „Varia a rămas aceeași” - ceea ce nu e un compliment în gura femeii risipitoare. Varia își face din imobilism un scop, iar din reținere o soluție. Lopahin inventează, Liubov se consumă ... Varia se mortifică. Ea nu produce nimic, ea oferă servicii, dar ceea ce ar fi fost de ajuns înainte, astăzi devine caduc.

Varia este conștientă de eșec și își ia revanșa cu servitorii pe care nu-i hrănește sau cu subalternul său, Epihodov, pe care nu ezită să îl lovească. Defulare a unui personaj în stare de criză, mortificat și mereu nesatisfăcut! Varia se dedică celorlalți, cultivînd, în același timp, așteptarea unei recompense afective, care crede că i se cuvine. Ea se sanctifică pe sine însăși.

„Sunt minus trei grade”, în noaptea întoarcerii de la Paris. Vișinii în floare vor fi arși de brumă. Această „primăvară rece”, oricît de strălucitoare ar fi ea, anunță, printr-un asemenea oximoron, dezastrul ce urmează să se întîmple. Mîine, florile deschise se vor chirci, iar pomii vor deveni negri. Da, clima „nu ne ajută niciodată cum se cuvine”, spre a adopta constatarea caraghioasă a lui Epihodov, pe care nimeni nu îl ia în serios. Sub această arsură nocturnă, se anunță deja moartea... Toți cred că e vorba de o prelungire a iernii meteorologice, cînd, în realitate, avem de-a face cu preambulul unei alte ierni, nimicitoare și aducătoare de moarte, iarna sfîrșitului.

Ania, trimisă cu misiunea de a o readuce acasă pe stăpîna fugară, povestește cum s-a trezit prinsă în menghina unui frig european, frig generalizat. „Cînd am plecat în Săptămîna Patimilor era frig... Iată-ne și la Paris. E frig și ninge.” Acest climat lipsit de orice urmă de clementă e în acord cu iarna lăuntrică a tinerei fete... frig dublu, de care ea își amintește atunci cînd povestește, ca de o experiență a morții. De aceea va reacționa Ania, la întoarcere, atît de prompt la cuvintele lui Petea. Ele o încălzesc la modul fizic.

Iarna, absentă aici ca anotimp distinct, se difractă, căci fie se prelungește pînă în luna mai, fie începe prea de timpuriu, în primele zile ale lui octombrie: la cele două extreme, același frig, tot „minus trei”, de parcă termometrul s-ar fi blocat în mod iremediabil.

Lopahin, ca să facă o glumă nelalocul ei, țîșnește din dosul ușii și behăie „Me-e-e!...” Simptom al stingherelii sale, ba mai mult, al dificultății sale de a se integra. Pornind de la această situație, Zadek construiește o istorie mai complexă, așezînd pe dulap un mieluşel de lînă, care trebuie că fusese una din jucăriile copiilor de altădată. Cu acel „me-e-e” al său, Lopahin glumește, dar, în același timp, reînvie amintirea despre acea vreme, afirmîndu-și astfel apartenența la universul familial. Țărănușul știa cum se jucau copiii din casa în care, pe-atunci, nu avea voie să intre... Astăzi, cu acel „me-e-e” al său, își surprinde stăpîna care îi cade în brațe.

În montarea lui Andrei Șerban, fantoma mamei prinde cu adevărat trup pentru Liubov. Ea o vede furișîndu-se prin livadă, imagine a femeii „impresioniste”, a propriului său dublu. Pe ea însăși o vedem, parcă, strecurîndu-se printre pomi... Liubov se află deja în lumea morții iar trupul ei îl amintește pe acela al mamei sale, dispărută cu multă vreme în urmă. Și totuși, nimic nu indică această distanță, nimic nu le desparte, în afara gradului lor de realitate.

Și micul Grișa prinde trup, băiețel coborît parcă dintr-un tablou de Renoir... Liubov vede ceea ce spun cuvintele și, astfel, preț de o clipă, ea se desprinde de toate. Efect al însingurării. Durerea naște acest exces al vizibilului, care este duhul ce se arată... fie la chemarea ființei iubite, fie de teama adversarului asasinat. De la bun început, Cehov face din livada de vișini un sălaș al fantomelor. Diseminare secretă a aceluiași **Hamlet**, pe care Kostea îl cita în primele pagini ale **Pescărușului** și pe care Lopahin îl va parodia, aici, mai tîrziu.

Cînd Liubov își zărește mama trecînd prin livadă, Gaev nu e contrariat, ci întreabă: „Unde-o vezi?” Asta presupune că el însuși nu exclude această ipoteză. Poate că a zărit-o și el, uneori.

Mai tîrziu, Petea vorbește despre duhurile care se ascund în pomi, fantome ale iobagilor care cer răzbunare. Mai mult sau mai puțin, livada de vișini este pentru toți un loc fantomal. Livada cu duhuri... Doar pentru Liubov, însă, mama este o „vedenie efectivă”, dovadă a celui mai adînc atașament față de livadă și de sufletele răposaților săi.

Strehler a făcut din copilărie, nu o amintire, ci o temă. Aceasta iradiază în întreaga operă.

La Karge și Langhoff, în mijlocul salonului se află tot timpul un mic manechin, amintind de Grișa și de... Kantor. În mod literal, ca și în **Clasa moartă**, manechinul confirmă cît de persistentă e amintirea copilului luat de apele rîului. În **Livada de vișini** a lui Pintilie, de la Washington, la fel ca și în filmul lui Mihalkov, **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, un băiețel, dublu fantomal al lui Grișa, rătăcește, pe tot parcursul spectacolului, printre ființe și spice de grîu. Copilul mort bîntuie moșia. Este o constantă la Cehov, căci **Pescărușul** se încheie cu povestea morții copilului Ninei, în timp ce **Livada de vișini** începe cu aceeași amintire. Moartea copilului - motiv recurent.

La Stein, livada de vișini își face o apariție majestuoasă, când Varia dă la o parte perdeaua și o descoperă privirilor noastre. Atunci, începem să înțelegem de ce le este greu stăpînilor să o sacrifice, căci ar fi vorba de o teribilă, violentă mutilare, pe care ei nu se simt în stare să o accepte... Nu se pot hotărî să o admită, nici măcar cu prețul supraviețuirii lor „economice”. Prețul e prea mare. Să pierzi acea minunăție înseamnă să te pierzi pe tine însuși. Livada de vișini, dragostea mea...

Un rîu străbate livada, după modelul grădinii perfecte, elaborat din timpuri străvechi, pe care, fără îndoială, Cehov îl cunoștea. Rîul posedă resurse plurivalente, care, din punct de vedere simbolic, fac din el un pol contradictoriu. Incertitudinea adoptată spre a califica ființele, veritabilă regulă cehoviană, se regăsește și la nivelul locurilor. Rîul care l-a înghițit pe Grișa nu trimite, oare, la Styx și nu constituie el, totodată, un argument care sporește valoarea comercială a moșiei și un refugiu desfătător pentru Ania și Petea? Nimic nu este aici univoc, nici o ființă, nici un rîu, ca să nu mai vorbim de livadă. Fiecare este înzestrat cu virtuți multiple, mereu capabile de o răsturnare.

Trebuie să o iubim pe Liubov! Să o iubim în virtutea a ceea ce pedagogia curentă ne învață că trebuie corectat, ba chiar combătut. Ea este „mereu flămîndă”, iar experiența trăită, cu toate sancțiunile pe care i le-a impus, nu are



repercusiuni asupra opțiunilor sale existențiale și nici asupra pasiunilor ei. Acest al doilea sens trebuie să se adauge celui dintîi, măgulitor, în fraza cu care fiecare o întîmpină: „Nu v-ați schimbat... sunteți aceeași dintotdeauna”. În ceea ce o privește, conservarea fizică nu face decît să confirme inaptitudinea sa de a se transforma, de a integra trăirea și de a se supune imperativelor cotidianului. Ar fi ușor să o dezavuam, în numele impasibilității sale față de principiul realității, sursă permanentă de iritare, atît pentru Varia, cea econoamă, cît și pentru Gaev, cel indiferent. Liubov îi exasperează pe cei doi, cînd își dăruiește puținii bani trecătorului sau țăranilor care o petrec la plecare. Ania, pe cînd se întorcea de la Paris, fusese șocată de aceeași capacitate a ei de a risipi banii prin trenuri, prin

restaurante... Să cheltuiești, să cheltuiești... dar fără să ceri niciodată în schimb, ca Timon din Atena, dragoste. Cheltuială gratuită. Liubov pare să sprijine și să adeverească teoriile lui Bataille despre cheltuială ca împlinire. Pînă la capăt... N-a găsit-o, oare, Ania, îngrozită, într-un apartament cu o atmosferă irespirabilă? Atunci, Liubov a plîns pe umărul fiicei sale, dar asta nu a făcut-o nici să se îndrepte, nici să se „îmblînzească”, cum ar spune Cehov. Prizonieră a propriei sale ființe, credincioasă nestatorniciei sale, Liubov se cufundă în dramă, fără să trădeze și fără să plece capul. Mai bine să „facă o prostie”. Liubov urăște precauția, ea cultivă intensitatea actelor bruște: să fugi, să te întorci, să mori.

Liubov teatralizează viața, afișîndu-și gustul pentru neprevăzut și pentru excesul caracteristic starurilor. Pentru a o înțelege, nu trebuie să ne gîndim la Olga Knipper, acea strategă care a fost prima sa interpretă și căreia Cehov îi rezervase, de fapt, rolul Charlottei, ci la pasiunile lui Sarah Bernhardt și la extravaganțele Isadorei Duncan, contemporanele sale. Nici ele, asemeni lui Liubov, nu urmează cuminți cursul vieții, ci îl răvășesc, îl agresează, visînd să-i fie stăpîne... stăpîne și amante nu doar ale bărbaților, ci și ale destinului. Traectoria năucitoare a acestor captive ale propriilor dorințe produce seisme și răsturnări bruște, haotice, pînă în clipa cînd în jurul gîtului dansatoarei de geniu se încolăcește o eșarfă, sugrumînd-o, sau cînd niște barbiturice, puse pe noptieră, o ispitesc pe aristocrata rusoaică, copleșită de deznădejde. Starurile nu se predau, ele se dezintegrează. Despre înfrîngerea lui Liubov, nimeni nu va putea vorbi, în singurătatea iubirii ei pustiite și mereu reînnoite, ea va găsi o ultimă mîngîiere. Ea va ști să dispară cu violență sau, cine știe, să se refugieze într-o senilitate senină. Ea nu se va supune unei lumi ale cărei legi i-au rămas mereu străine. Liubov „nu se va schimba”.

Liubov se întoarce de la Paris, așa cum m-am întors și eu, iarna trecută, spre a veghea la căpătîiul unui muribund... pe deasupra, stăpînei fugare i se trimite un mesager, deși poșta funcționează perfect, după cum o atestă și piesa. Dacă amantul îi poate expedia telegramele pe care ea le primește și care punctează primele trei acte, în sens invers, ne putem imagina nenumăratele mesaje de chemare în ajutor, telegrafiate de Gaev, apeluri care nu au convins-o să se decidă... Oare le citea sau le arunca la coș? Tăcerea ei încăpățînată explică de ce Ania a fost trimisă să o aducă acasă, fie ce-o fi, pe mama risipitoare. Liubov nu cuteza să revină...

În același timp, însă, importanța acordată întoarcerii lui Liubov confirmă rolul decisiv care-i revine în ceasul primejdiei. Gaev îi acordă chiar rangul de protagonistă... în lipsa unui stăpîn, ea apare ca substitut al acestuia. Nimeni nu se gîndește la Liubov ca la un salvator, dar fiecare speră că forța harului ei va putea debloca criza și împrăștia ceața lipsei de soluții. Recunosc aici credința acelor intelectuali români care erau convinși că întoarcerea regelui ar fi

putut rezolva frământările postcomuniste, prin însăși legitimitatea simbolică a acestuia. Liubov este regina pe care iminenții învinși o investesc cu o putere „magică”. Monarhii se pot întoarce, dar, într-o lume în care corpul regelui nu își mai legitimează rolul, ei nu mai sunt în măsură să influențeze cursul lumii. Somată să revină, în pofida reticențelor sale, Liubov nu va putea decît să trăiască, în direct, naufragiul propriei sale detronări. În felul acesta, pierderea livezii de vișini nu va fi doar o experiență mentală, ci o experiență concretă, asemănătoare aceleia a înmormîntării după ritul ortodox, unde vezi chipul celui răposat, fapt ce-ți rămîne impregnat în memorie o viață întreagă. Da, Liubov a văzut moartea și, înspăimîntată, a fugit la Paris. Dacă relatarea licitației capătă valoarea unui anunț de deces, zgomotul pomilor tăiați seamănă cu vuietul primilor bulgări de pămînt ce se rostogolesc peste lemnul sicriului. Această experiență a început de Paști, odată cu sosirea Aniei... Aici, însă, nu va exista înviere. Iar Maria Magdalena rusoaică nu va cunoaște iertarea.

Ania este, mai întîi, mijlocitoarea între două lumi, Parisul și Rusia, pentru ca mai apoi să asigure legătura între două durate, între trecutul a cărui pecete o poartă și viitorul care o aspiră, livada și Petea, Vechiul care se sfîrșește și Noul pe care îl așteaptă încrezătoare.

La început, Gaev vede în Ania dublul lui Liubov: „Ce mult semeni cu mama ta! La vîrsta ei, Liuba, erai la fel”. Cîteva minute mai tîrziu, însă, cînd Liubov nu mai e de față, el își va eticheta sora drept „femeie vicioasă”. „Dublul” tînăr va sfîrși, oare, prin a semăna „modelului” matern?

Fîrștia cum să-i servească lui Liubov cafeaua, iar lașa trebuia să se îngrijească de pilulele ei. Cei doi servitori se ocupă cu întreținerea sistemului nervos al stăpînei. Complementaritate absolută.

Antoine Vitez spunea odinioară, pe vremea comunismului, de care nu ne este deloc dor, pe vremea cînd Uniunea Sovietică încă mai exista, că la Moscova publicul era bucuros să vadă, pe scena Teatrului de Artă, obiecte dispărute din viața de toate zilele, argintăria și porțelanurile care dădeau atîta farmec spectacolelor cehoviene. La Oslo, în **Livada** sa, Jacques Lassalle ne permite să regăsim nu doar obiecte, ci și gesturi uitate, transformînd teatrul într-un soi de muzeu comportamental. Cine mai știe azi, în Europa, cum se rîșnește cafeaua?... Acest gest este reînviat de Duniașa, la sosirea lui Liubov. Văzîndu-l, pentru unii dintre noi o întreagă civilizație, un trecut întreg renasc. Pentru spectatorul ce-l regăsește, gestul de demult este asemeni madlenei proustiene.

În montarea lui Jacques Lassalle, Liubov arată, de la bun început, că nu disprețuiește alcoolul și bea, cu vioiciune, cîteva păhărele de rachiu. Ea va fi scăldată, apoi, de imaginea proiectată a livezii cu vișini în floare - suprainpresiune ce evocă nostalgic un cinema dispărut - în timp ce, în depărtare, răsună cîteva note. Tot acum, ea

mută încet din loc, când o jucărie, când alta: o clipă de fericire apusă. Căreia îi va răspunde curînd o alta, și mai surprinzătoare încă, atunci când lașa cîntă la muzicuță iar Liubov și Gaev dansează ca o pereche de îndrăgostiți: totul afirmă fericirea revederii, pe fondul uitării realului, în timpul acestui dans oniric în *ralenti*, Varia înaintează spre cei doi parteneri, înlănțuiți aproape incestuos, și îi somează să înceteze, deoarece „Ania a adormit”. De cîte ori nu am auzit, oare, această replică? Ea a fost rostită ca o psalmodiere sau ca o iluminare, ca o constatare sau ca o înfrîngere. Aici, Varia, invocînd somnul Aniei, întrerupe starea de grație, în numele unui principiu al adevărului, pe care îl încarnează cu voluptate, ea cenzurează, anunțîndu-și, astfel, inaptitudinea de a suscita o relație erotică, premoniție a înfrîngerii sale viitoare. La sfîrșitul actului, ea va face ordine, aranjînd cu migală vechea odaie a copiilor, de parcă mult așteptata venire a stăpînilor i-ar fi tulburat rînduiala. Gesturile sale sunt mecanice, o adevărată obsedată a ordinii. De fapt, ea deplînge tulburările iscate de eveniment. Speranța ei: imobilitatea.

Varia nu există decît prin ceilalți... iar spectacolul lui Lassalle ne-o confirmă mai mult ca oricînd, căci, în actul doi, când o strigă din depărtare pe Ania, ea nu o face ca și cum ar veghea asupra „surorii” sale mai mici, ci ca să-și exprime singurătatea fără leac, căreia doar Ania îi poate oferi cîteva paliative efemere. Strigătele Variei sunt cele ale unei păsări rănite, care, mai degrabă decît să ceară ajutor, își convertește fragilitatea în aparentă dorință de protecție. Nefericirea Variei vine, însă, din faptul că nu îndrăznește niciodată să mărturisească... Spectacolul lui Lassalle ne confruntă cu emoția acestor confesiuni indirecte, pe care personajele de pe scenă nu le pricep, în timp ce noi, cei din sală, le înțelegem. Și cu toate astea, rămînem neputincioși. Vedem de departe, de dincolo de rampă, ceea ce ceilalți, care sunt aproape, nu reușesc să zărească.

Aici, totul vorbește despre criza tatălui: tată mort sau tată bufon. Nu există un cap al familiei.

În livada de vișini nu pătrunde nimeni, toți o privesc doar... excepție face spectacolul lui Karge și Langhoff, unde Liubov și Gaev dansează printre pomii înfloriți. Culme a fericirii în această montare antisentimentală!

De ce, oare, dintre toate piesele tetralogiei cehoviene, doar în **Livada de vișini** nu apare nici un medic? Ce contează că sunt sceptici și pun la îndoială necesitatea ori eficacitatea intervenției lor, că ratează o operație sau că anunță părăsirea iminentă a profesiei, ei sunt de fiecare dată prezenți, numai aici nu. Medici fără tragere de inimă, firește, dar în același timp îndrăgostiți și seducători, sensibili la debutul lui Kosteia, pasionați de ecologie ori băutori... Pur și simplu umani! Astfel, Cehov, scriitorul-medic, se află prin preajmă și, fără să aibă, firește, evidența unui Hitchcock în filmele sale, el apare, totuși, asemeni unei umbre ușor de identificat.

În **Livada de vișini** nu mai există medici... ca și cum ar fi incompatibili cu ultima operă. Nu-și mai află locul nici

măcar ironia la adresa bolnavilor și a îngrijirilor solicitate, a leacurilor și a doctorilor neglijenți. Când moartea se apropie tiptil, medicina amuțește iar medicul dispare. Acesta este diagnosticul pe care îl pune Cehov! El nu mai păstrează decât cugetările lui Gaev, inspirate din medicină, despre eșecul garantat, atunci când ești incapabil să găsești remediul unic menit să salveze bolnavul condamnat.

Absențele merită să fie chestionate. Ipoteza unei uitări, în cazul lui Cehov, nu poate fi luată în considerație... Despre ce fel de refuz e vorba? Ce sens îi putem atribui? Absența este un discurs. Despre medicină, dar și despre echivalentul său spiritual, credința.

Preotul nu apare decât în apartamentul parizian iar prezența sa se justifică, mai degrabă, prin rațiuni ce țin de apartenența sa la ghetto-ul imigranților refugiați în mansarda unui imobil parizian, decât de motive eclesiastice. Pe de altă parte, la moșie, unde Varia invocă nevrotic voința lui Dumnezeu, unde Liubov, asemeni unei Marii Magdalene cerînd îndurare pentru păcatele ei, ridică atît de des ochii la cer, nu există nici un popă, nici măcar printre invitații la balul din actul trei. Poate pentru că Cehov dorește să păstreze neatins domeniul religios, respingînd totodată Biserica și pe funcționarii ei dubioși. Iertarea păcatelor nu are nevoie de mijlocirea unor intermediari instituționalizați.

Livada de vișini nu are nici medic, nici preot: o lume care nu mai poate fi salvată.

Nietzsche clamase: „Dumnezeu e mort” - și ne putem întreba dacă Cehov, invocînd numele filozofului, nu se gîndea mai degrabă la această afirmație, decât la niște extravagante teorii despre banii falși. Absența divină e aici totală, în ciuda celor cîteva derizorii invocații ale Variei și ale pozelor extatice ale lui Liubov. Cerul livezii de vișini e gol.

Deși exclude Biserica, Cehov nu ocultează, totuși, dimensiunea creștină; Strehler a înțeles acest lucru și Liubov a sa poartă un crucifix vizibil la gît. Ea are credință, fără a simți însă nevoia de a-și mărturisi păcatele în biserică, pentru urechea duhovnicului. Liubov se spovedește, luîndu-l drept martor doar pe Dumnezeu. Comportament religios refractar la orice instituție...

Geografia teatrului cehovian ignoră, în mod sistematic, Sankt-Petersburgul, iar **Livada de vișini** confirmă acest lucru. Este evident că refuzul Sankt-Petersburgului pune și mai mult în lumină atașamentul față de vechea capitală, Moscova, chezașă a identității ruse. Aceeași problemă e proprie unor țări ca Japonia, România, Polonia, unde orașele care conservă memoria națională sunt Kyoto, Iași sau Cracovia, iar nu noile capitale, cărora le lipsește încărcătura de imaginar cu care sunt definitiv investite primele capitale. Cum am putea înțelege o asemenea opțiune la Cehov, mereu deschis înspre Occident? Motivul să fie, oare, refuzul de a se înscrie în filiația Gogol-Dostoievski?

Asta nu implica, însă, riscul unei prea mari apropieri de poziția slavofilă al cărei promotor era, în primul rînd, Tolstoi? Să fie, oare, vorba de preocuparea pentru echilibru a unui autor care inovează în planul formei, vrînd să păstreze, totodată, legăturile cu țara sa de origine? Chiar dacă răspunsul rămîne incert, întrebarea merită să fie pusă: de ce lipsește mereu la Cehov, amatorul de călătorii și de hărți, Sankt-Petersburgul?...

Cehov, ca și Shakespeare sau Molière, a scris pentru actori, propunînd chiar schițe de distribuție și știm cu toții că a face o distribuție înseamnă nu numai a alege ci și a interpreta, a citi. Îndemnîndu-l pe Stanislavski să-l joace pe Lopahin, am putea spune, gîndindu-ne la reputația de eleganță scenică pe care o avea celebrul actor, că Cehov insistă asupra necesității de a scoate în evidență, nu atît distanța exterioară, vestimentară și de atitudine corporală, cît distanța interioară, traumatizantă și cu neputință de depășit, care îl separă pe fostul fiu de iobag de stăpînii livezii. Dacă Stanislavski ar fi acceptat propunerea lui Cehov, s-ar fi putut naște o altă tradiție a rolului: scriitorul o știa, regizorul n-a înțeles-o.

Lopahin are o identitate nesigură... Încercările sale de a stîrni rîsul eșuează ca tot atîtea acte ratate, planul său de a-i întîmpina pe stăpîni nu izbutește nici el, și pînă și livada o cumpără aproape fără voia lui. El se arată pretutindeni ferm și decis, în afara momentelor cînd se găsește în preajma stăpînilor, deoarece aici el apare mereu în decalaj față de ceilalți: trecutul îl împovărează, căci dezrobirea nu s-a săvîrșit încă pe de-a-ntregul. (La toate acestea se adaugă și stîngăcia celui care tînjește, fără succes, să fie seducător.)

În **Jurnal de lucru**, Brecht face elogiul lemnului, al obiectelor artizanale, al ebenistului care le-a confecționat: „Văzînd o asemenea mobilă, ne veneau în minte gînduri mai bune”. Este exact sentimentul care îl cuprinde pe Gaev, în momentul discursului adresat dulapului. Iată o alternativă de regie, opusă celei obișnuite, care constă în ironizarea perorației unchiului flecar: dacă dulapul este



Într-adevăr o mobilă splendidă, el justifică înflăcărarea pe care o inspiră și mărturisirile pe care le provoacă. Nu trebuie uitată importanța obiectelor...

Zadek așează dulapul centenar în profil, nu îl vedem integral și nici nu știm ce conține. Imaginația poate astfel completa ceea ce mobila ascunde. Excluși, asemeni personajelor de pe platou, nu ne rămîne decît să ascultăm omagiul lui Gaev. Firește că putem fi exasperați de gustul său pentru elocința bombastică, dar la Strehler, de pildă, dulapul devine adevăratul depozit mnemonic al familiei. Din el se vor revărsa jucăriile acelei copilării îmbălsămate, sub semnul căreia se află întregul spectacol: după Strehler, nu va mai exista **Livadă de vișini** fără jucării. Pierderea moșiei înseamnă pierderea copilăriei... Dublă expulzare, în ceasul plecării, dulapul strehlerian, acoperit cu un lințoliu, se înalță asemeni totemului funerar al familiei înfrînte.

Brook banalizează la maximum dulapul: nimic nu legitimează discursul lui Gaev, în afară de propria-i mecanică oratorică. El se îmbată cu vorbe... Vorbe care, dimpotrivă, tocmai datorită dulapului, evocă, în spectacolul lui Andrei Șerban, elocința unei generații combative. Aici, Gaev se cațără pe dulap și, de la înălțimea acestuia, ca de la o tribună, se adresează familiei reunite. Unchiul flecar nu este decît precursorul lui Petea... Aceeași retorică îi unește. Văzîndu-l pe Gaev cocoțat acolo sus, mi-am amintit de începutul romanului lui Kundera, **Cartea rîsului și a uitării**, unde un politician, devenit desuet sub impactul istoriei, ridică și el în slăvi, de la un balcon-dulap din Praga, o democrație, pe care adversarii săi comuniști o vor spulbera curînd. La Șerban, Gaev este ultimul democrat de dinaintea „nenorocirii”, nu cea din trecut, de care amintește Firs, ci cealaltă, cea care urmează să vină și pe care o programează Petea. Dacă la Strehler dulapul povestește despre veacul trecut, la Șerban el vestește secolul care începe.

Roberto Ciulli a asimilat dulapul cu teatrul modern: personajele ies din dulap și tot acolo se și întorc. Metafora este justificată, mai ales astăzi, cînd teatrul suferă de o criză endemică. Ce ton trebuie adoptat atunci cînd se propun astfel de paralelisme? Cum trebuie pus în scenă discursul unchiului, atunci cînd se profilează identificarea cu acesta? Oare acest lucru îndeamnă la un exces de indulgență sau la un surplus de exigență?

Gaev își proclamă apartenența la generația anilor optzeci. Cei care vorbesc încă și azi de Mai '68... sunt ei la fel de derizorii ca Gaev? Pentru cine ? Trebuie mereu să ne punem întrebări în legătură cu aceste echivalențe. De răspunsul la care ne vom opri depinde relația cu o replică, cu un context sau cu un personaj.

Raportul dintre singurătatea jucătorului de biliard, care este Gaev, și vorbăria sa excesivă constituie cei doi versanți ai aceleiași ființe. De îndată ce se alătură unui grup, discursul retorului își ia revanșa asupra muțeniei jucătorului.

Mozart și-a scris unele partituri chiar pe masa de biliard, trecînd, grăbit, de la notele azvîrlite pe portativ, la bilele de pe covorul verde, supuse și ele hazardului și îndemînării. Unii chiar avansează ideea că între acest joc și muzica lui Mozart există, uneori, asemănări: același spirit le însuflețește. Prin extensie, ne putem îngădui să reperăm urma sofisticatelor combinații ale biliardului în ipotezele, la fel de încîlcite, pe care le formulează Gaev în vederea salvării moșiei. Biliardul i-a contaminat modul de a gîndi.

Gaev, interpretat de Andrzej Sewerijn, în regia lui Alain Françon, păstrează copilăria nu doar într-un dulap cu jucării, ca la Strehler, ci și în el însuși. El se joacă tot timpul, își pune pălăria pe-o ureche, își dă jos pantalonii, se plimbă doar în șosete pe tot parcursul actului întîi...se ascunde în pat. Acest Gaev poznaș și dezordonat face ca toată grija pe care i-o poartă Firs să pară plauzibilă, precauțiile acestuia ne mai apărînd, așa cum se întîmplă de obicei, inutile. Imaturitatea lui Gaev le justifică din plin.

Oare de ce a lăsat Cehov să planeze o asemenea incertitudine asupra biografiei Variei? De fapt, ei i s-ar potrivi vorbele Charlottei: „Cine sunt eu? Cine sunt părinții mei, nu știu”. Dacă Charlotta își afirmă filiația incertă, Varia, în schimb, o trece sub tăcere: acest lucru este tulburător. De ce simte Liubov nevoia să insiste, dacă nu din cauza riscului unei diferențieri, atunci cînd se adresează Anei și Variei spunîndu-le: „Vă iubesc pe amîndouă”? *În pofida a tot ce vă desparte...* - acesta este subtextul care trebuie jucat.

Varia și Dașenka sunt amîndouă numite „fiice”, fie de către Liubov, fie de către Pișcik. Dar nici una, nici alta nu pare a fi fructul vreunei căsătorii: nu se face nici o aluzie la vreun soț răposat ori la vreo soție fugită de acasă. S-ar părea că cele două „fiice” sunt rodul unor amoruri ilicite sau al unor accidente domestice, lucru frecvent în epocă. Nimeni nu pomenește nimic despre originea lor.

În **Livada** lor, Jacques Lassalle și scenograful Rudy Sabounghi propun un realism parcimonios, o contracție a realului, fără însă ca legile acestuia să fie încălcate și prezența sa mutilată. Ei mențin vidul dintre obiecte, refuză atît acumularea cît și abstracțiunea și păstrează fîșii de realitate, printre care circulă aerul și se înfiripă neliniștea. De la bun început, se conturează spectrul spulberării din urmă; această lume aeriană e menită să dispară. Ea mai posedă încă puncte de ancorare, dar fragilitatea ei e extremă și stingerea iminentă. Este o lume în care încă se mai trăiește... pînă cînd?

Strehler. **Livada** sa rămîne cel mai frumos eseu despre albul în teatru. Aici, pe un fond alb, se produce o asemenea osmoză între costume și decor, încît personajele sunt „parcă translucide, parcă niște umbre”, spre a relua o formulă stranie a lui Andrei Belîi. Un efect de absorbție reciprocă instaurează unitatea la care se gîndea Cehov, în

celebra scrisoare care l-a inspirat pe Strehler: doamne îmbrăcate în alb, în livada albă. Nimic nu le separă. Ele aparțin aceleiași esențe.

Un prieten îmi dăruiește o fotografie „tratată cu bromură de argint”. Termenul evocă, pentru mine, contaminarea metaforică ce unește albul zăpezii, vișinii în floare și femeile în rochii imaculate. Practica fotografiei din vremea lui Cehov întâlnește rafinamentele tehnologice ale artei fotografice de astăzi.

În **Trei surori**, aparatul fotografic immortalizează fericirea aniversării zilei Irinei, în **Livada de vișini**, prin intermediul unei supraexpunerii fotografice - albul femeilor peste albul livezii -, Cehov provoacă un sentiment de fericire ce duce la împăcarea dintre oameni și lume.

Albul lenjeriei, contopit cu cel al veșmintelor, desexualizează trupurile. Acestea sunt înfășate, la Strehler, în scutece albe, iar veșmîntul nu mai acționează ca interdicție și nici ca cenzură: erotismul devine atunci infantil, matern, fără să aibă nimic adult în el. Numai la copii nu există nici un fel de distincție între ceea ce se arată și ceea ce e camuflat. Lipsit de primejdie și de fior, acest erotism nu tulbură. El e pur și simplu frivol.

Aici, stăpînii se înfășoară, pentru exterior, în pelerine și mantale lungi și ușoare, în felul acesta, ei nu mai apar împovărați de apăsătoarele veșminte ale autorității, păstrîndu-le totodată amintirea. Aceste cape de regi detronați nu mai sunt decît însemne golite de orice putere. Stăpînii par a fi prea mari pentru jucării și prea mici pentru mantiile lor, ce aproape că ating pămîntul, asemeni unor veșminte monarhice.

Strehler știe să cristalizeze marile teme poetice ale operei, grație unor nuclee scenografice concrete: pupitrele filează copilăria, dulapul o îmbălsămează, scaunele vorbesc despre așteptare, iar cuferele vestesc plecarea.

Adevărul, în teatrul cehovian, se ivește prin intermediul relațiilor. Iar Strehler construiește un sistem rafinat, care alternează sentimentul comunitar cu izolarea ființelor. De îndată ce se lansează în mărturisirile din monoloage, personajele părăsesc discret adunarea, îndreptîndu-se spre întunecimea avanscenei, prag de unde, adresîndu-se lor însele, ele ni se adresează totodată și nouă, martorii lor din umbră. Spre a se putea confesa, ele se plasează în spațiul interstițial scenă/sală.

La Strehler, podeaua scenei își accentuează de la act la act înclinația, ca și cum ar fi desenată, astfel, curba luptei pentru livadă, curbă care dispare brutal în ultimul act. Și-atunci, scena redevenită plată marchează sfîrșitul conflictului și confirmă, oarecum, liniștirea finală.

Nu numai că jucăriile sunt proustiene, dar ele participă și la lectura dramatică: pe cînd Gaev continuă să se joace cu ele, Lopahin, viitorul demolator, le răstoarnă chiar în momentul în care începe să-și expună proiectele

transformatoare sau, speranță deșartă, încearcă să se slujească de ele, în chip de mediatori, pentru dialogul secret pe care dorește să îl înnoade cu Liubov. Geniul unui regizor constă în aceea că semnele pe care le propune nu sunt niciodată univoce: ele nu pot fi fixate și legate de o singură interpretare. Așa cum se întâmplă în muzică, jucăria apare aici ca un leitmotiv, reluat de fiecare dată ușor modificat.

Ultima didascalie a primului act: „Depart, dincolo de grădină, un cioban cântă din fluier”. Ieșire din istorie, intrare în timpul străin de spasmele care zguduie lumea livezii. Ciobanul sau lumea de dincolo de timp... durată pură.

II

A regiza înseamnă, uneori, a lua pur și simplu în considerare informațiile complementare furnizate de textul personajelor: la începutul actului II, Charlotta, exasperată, se plînge de faptul că partenerii săi cîntă „ca șacalii”, însă numai Zadek ne face să auzim acea oribilă cacofonie sonoră. Guvernanta nu exagerează deloc iar platoul îi confirmă spusele.

Guvernanta androgină... incertitudine sexuală care corespunde unei incertitudini a originilor. Ea este imposibil de definit.

Servitorii nu vorbesc, nu fac planuri, dar știu să facă amor. Toate montările, de la Krejca la Strehler și la Françon, stăruie asupra intensității relațiilor lor sexuale, asupra ardorii îmbrățișării lor și a spasmelor violente ale împerecherii lor. Nevroza e rezervată stăpînilor, sexul servitorilor... Mai înainte ca cei dintîi să vină să se tolănească



pe pajiște, pe cei din urmă, ridicarea cortinei îi găsește înlănțuiți. Iașa face dragoste cu Duniașa și confirmă previziunile lui Firs, care îi spune fetei: „N-ai să sfîrșești bine!”.

Oare nu este Gaev dublul complementar al surorii sale? Pe cînd ea nu e decît sexualitate, el pare a fi cu totul străin de acest lucru. Vocația sa se reduce la acel erotism de substituție pe care i-l îngăduie suptul obsesiv al bomboanelor. Erotism infantil, evident, de altfel, la Zadek, unde Gaev adoptă tocmai comportamentul de *voyeur* al acestui tip de erotism, căci fratele de cincizeci de ani iscodește peisajul cu ajutorul binoclului, urmărind, plin de excitație, înfocata relație amoroasă dintre Iașa și Duniașa. Gaev nu pare să fi cunoscut dragostea și, la urma urmelor, sora lui, pe care o

numește cu amărăciune „femeie vicioasă”, rămîne singura femeie de care s-a apropiat vreodată. În montarea lui Strehler, la întoarcerea lui Liubov, ei se sărută și, așezîndu-se pe canapea, re trăiesc joaca de odinioară, de-a mama și de-a tata, lăsîndu-se, totodată, în voia unui erotism tulbure, pe care Gaev nu l-a surmontat niciodată pe de-a-ntregul.

Charlotta este un vestigiu al trupelor ambulante, trupe de bîlci, care, pe vremea părinților ei, străbăteau Rusia în lung și-n lat... Acum, Lopahin vede **Hamlet** și stîlcește numele Ofeliei. Guvernanta e de la bun început o ființă rătăcitoare, așa cum vor deveni și stăpînii la sfîrșit: ei nu i-a fost dat să fie legată de nimeni și de nimic. Trupa părinților, ca și livada, a dispărut.

Charlotta, ființă debusolată, fără adresă și fără identitate, încropește, pentru amuzamentul general, atracțiile unei forme defuncte. Moartă înaintea livezii.

De arătat la lașa latura „moralistă”, atunci cînd o alungă pe Duniașa, la apariția stăpînilor... are principii, canalia! Și asta, doar ca să poată toca bani, fenta și epata mai tare. Lașa îmburghezit are mîrșăvia unui personaj de Brecht. Valetul Matti, de pildă.

În ultimul timp, regizorii au înțeles acest lucru și îl arată: aici, doar lașa se culcă cu femeile. La moșie domnește o lipsă vădită, flagrantă de sexualitate. La Gaev triumfă erosul de substituție, la Lopahin interdicțiile rămîn insurmontabile, Epihodov se pierde printre vorbe, Petea este „mai presus de dragoste”, cît despre Pișcik, acesta, cel puțin, simulează o înflăcărare, care confirmă existența unor vechi apetituri, lipsite, însă, acum, de orice realitate.

De fapt, la moșie, sexualitatea nu e prezentă decît la cele două extreme: la Liubov și la lașa. Ca și în romanele polițiste, acest lucru validează ipoteza, avansată adesea, a posibilei lor relații fizice. Atunci cînd Gaev, îndrăgostit de sora lui, lansează, după afrontul deliberat provocat de lașa, acel: „Alege: sau eu sau el!”, n-am putea, oare, desluși, aici, ecoul unei competiții secrete, avînd-o pe Liubov drept miză? Poate că fratele care propune această ofertă de arbitraj confirmă, astfel, faptul că există o paritate între relația familială, al cărei garant este el, și legătura sexuală, care explică cutezanțele pe care și le îngăduie servitorul prea puțin docil.

Oare Liubov nu confirmă faptul că starea amantului ei, părăsit la Paris, nu o mai poate duce cu gîndul la nici un fel de relație erotică? Bolnav, acesta lansează apeluri deznădăjduite după ajutor... și nu după dragoste. Liubov o știe și, „nicicînd cumințită”, cum spunea Cehov, poate întreține o relație nemărturisită cu lașa, asemeni Domnișoarei Iulia cu Jean. (De altfel, din punct de vedere onomastic, lașa e echivalentul rus al lui Jean.) Cehov cunoștea piesa lui Strindberg și îi vorbise despre ea lui Gorki.

Lopahin trăiește sub presiunea timpului, el este păzitorul și ostatecul acestuia, încă de la prima sa replică, replică de început care îl plasează sub acest semn, el o întreabă pe Duniașa: „Cît să fie ceasul?” Apoi, invocă data fatidică, 22 august, își privește ceasul de buzunar și vorbește mereu despre ce are de făcut la cutare sau cutare oră. El nu se limitează, însă, să fărîmițeze durata, doar din motive pur financiare, el chiar resimte trecerea ei ineluctabilă. O constată îngrozit și i-o împărtășește și lui Gaev, cel inconștient de-a binelea.

„LOPAHIN: ... *Vremea trece.*

GAEV: *Ce-ai spus?*

LOPAHIN: *Am spus că vremea trece.*”

Capitalistul trăiește temîndu-se de această scurgere a timpului, față de care ceilalți rămîn nepăsători. Și pentru a-și potoli panica, se aruncă într-o muncă îndîrjită... care îl eliberează de această angoasă dintîi și de singurătatea căreia nu reușește să-i găsească un alt leac. Jankélévitch spunea: „Activitatea este o afectivitate ratată”. Frază care i se potrivește lui Lopahin. Așa cum contrariul ei i s-ar potrivi lui Liubov: „Afectivitatea este o activitate ratată”. Liubov se refugiază în dragoste, așa cum Lopahin se refugiază în muncă, și unul și celălalt rămînînd prizonierii vocației lor, înălțată la rangul de destin.

În timpul ieșirii la iarbă verde, Lopahin se uită la ceas, Liubov la soare.

În actul doi, Stein sporește dimensiunile moșiei, spațiu vast, întindere nemărginită... el confirmă argumentele lui Gaev, deoarece aici livada este, cu adevărat, „singurul lucru remarcabil”.

Andrzej Sewerijn insistă asupra necesității lespezilor de mormînt, din actul doi. Moartea reclamă această cristalizare fizică.

Strehler folosește un tren în miniatură spre a desemna viziunea infantilă pe care stăpînii o proiectează asupra lumii. Zadek îl echipează pe Gaev cu un binoclu, de care acesta se slujește fie ca să-l țină la distanță pe Lopahin, cînd acesta își prezintă planurile - îndepărtare explicită -, fie ca să supravegheze raporturile sexuale ale servitorilor - apropiere tot atît de evidentă. Asemeni unui copil, Gaev se joacă cu distanțele față de o lume pe care o iscodește cu apetit ludic.

În actul doi, totul concură, la prima vedere, la instaurarea atmosferei proprii conversației: „Un moment de destindere, resimțit ca un scop în sine, în timpul căruia i se acordă fiecăruia dreptul de a vorbi și acela de a asculta”, toți participanții simțindu-se parcă „rupti de sarcinile materiale” (Erwin Goffman, **Moduri de a vorbi**). Pe cînd cei deprinși cu conversația se lasă, cu încîntare, în voia acestui exercițiu, Lopahin încearcă mereu să îl întrerupă, în felul

acesta, el se dovedește a fi străinul, personajul refractar la codurile ce impuneau neimplicarea în concret, respectate cu strictețe de toți ceilalți oaspeți. Lopahin încearcă, în zadar, să-i readucă la realitate pe stăpînii care tocmai au poposit pe o pajiște ce se deschide înspre o frumoasă vedere panoramică. Fiindu-i cu neputință să-i trezească din dulcea lor letargie, din acest abandon cosmic... postdigestiv, el reia, în spectacolul lui Stein, celebrul gest al lui Hrușciiov de la O.N.U., cînd, spre a se face ascultat, acesta bate cu pantoful în tribună. Regizorul indică astfel o posibilă filiație între viitorul stăpîn al livezii de vișini și conducătorii sovietici.

La Strehler, Lopahin s-a integrat în lumea stăpînilor, așa cum și-o dorise Cehov, însă, în felul acesta, diferența se estompează prea mult iar necesarul principiu alternativ, pe care el îl încarnează, lipsește. Lopahin aparține și el acelui univers în alb, devenind unul dintre protagoniștii săi, fără a-i aduce, totuși, acea identitate distinctă care destabilizează și seduce totodată. Nimic nu îl distinge de stăpîni... asimilarea excesivă dăunează tot atît de mult ca și distanțarea excesivă. Tocmai aici, în necesitatea de a le juca pe amîndouă, se află dificultatea.

Lopahin a văzut **Hamlet**, pe care l-a găsit „tare nostim”... Oare pentru că a recunoscut, în șovăielile prințului, pe cele ale stăpînilor care îl agasează?

Lucian Pintilie a recunoscut, cel dintîi, înrudirea dintre Liubov și Winnie din **O, ce zile frumoase!** Pe cîtă vreme, însă, eroina beckettiană se cufundă în nisip, la Pintilie, boieroaica rusă se lasă înghițită de un lan de grîu. De aici, ea ridică ochii la cer și înșiră, exact ca în Beckett, toate acele nimicuri care pot constitui o viață. Grîul, nisip auriu...

Pintilie povestește originea acestei metafore: într-o zi, pe cînd era șofer începător, a ratat un viraj, aterizînd, printr-o minune, într-un lan de grîu, în care s-a cufundat ca într-o saltea binecuvîntată. În adăpostul protector al lanului de grîu, și-a revăzut, cu repeziciune, viața. Așa cum se întîmplă la poeți, accidentul a fost convertit și integrat în regie, care purta, astfel, fără știrea spectatorului, o amprentă autobiografică. Cei care au văzut acest spectacol n-au uitat lanul de grîu unde Liubov, asemeni unei păpuși de porțelan, își mărturisea greșelile și cerea îndurare. „Iertate sunt ei păcatele ei cele multe, căci mult a iubit”. (Luca 7-47)

Dacă, la Pintilie, Liubov se așază în lanul de grîu ce acoperă platoul, la Stein, ea se urcă în vîrfurile unei căpițe de fîn, asemeni unei regine aflată în echilibru fragil, înconjurată încă de curteni, dar aproape de momentul detronării... Ultimele ceasuri ale unui regat ce se prăbușește și ale unei regine sortite detronării iminente.

Bufonul îi azvîrle lui Lear în față diagnosticul bolii de care suferă: n-a știut sau n-a putut să devină adult. Nici stăpînii n-au știut și, asemeni lui, își pierd regatul.

Cine e adult aici? Doar Lopahin... dar și el luptă neconținut cu copilăria, își amintește mereu de ea și o re trăiește. De fapt, numai lașă corespunde coordonatelor vârstei adulte... el care își respinge mama și care vrea să fie „stăpîn” pe destinul lui. Poate că piesa vorbește și despre asta: personajele exercită o asemenea seducție, tocmai pentru că nu și-au părăsit pe de-a-ntregul copilăria și mai poartă încă în ele amprenta acesteia.

În cazul lui Petea, nu trebuie să ne bazuim pe comentariile celorlalți despre el, acestea fiind inspirate de Petea însuși, care, în mod subtil, le formulează cel dintîi. Numindu-l „boier năpîrlit”, Varia nu face decît să reia apelativul din povestea lui despre bătrîna care l-a etichetat astfel în tren... El e cel care se definește mai întîi „student pe viață” iar ceilalți nu vor ezita apoi să abuzeze de această formulă supărătoare, numindu-l „veșnicul student”. Petea își închipuie că poate anula ironia celorlalți față de el, prin autoironie și, totuși - semn de cruzime -, etichetele cu care el se încondeiază se întorc împotriva lui, asemeni unui bumerang. Nimeni nu e suficient de discret pentru a evita aceste calificative.

Dar dacă avem de-a face cu o strategie mai subtilă? Dacă, de fapt, el deturneză, în mod deliberat, atenția înspre detalii, pentru a camufla esențialul? Să fie, oare, vorba doar de un stîngist care trîncănește verzi și uscate? De ce n-ar putea fi un terorist ce-și caută adăpost aici, departe de atentatele sale? Acestea devin tot mai numeroase, la vremea cînd a fost scrisă **Livada de vișini**, iar principalii lor inițiatori sunt studenții. Ar fi plauzibil să îl explicăm pe Petea, amintindu-ne de **Cei drepti**, piesa lui Camus; ea evocă un context și desemnează o altă familie electivă, mult mai violentă decît aceea, molatică, a livezii. Dacă acceptă să spună locuitorilor dintr-o provincie îndepărtată povești despre „viitorul luminos”, pe Ania, în schimb, chiar o îndoctrinează. Petea adoptă tipul de cooptare practicat de cercurile secrete, care, conștiente de faptul că nu pot sensibiliza masele, caută să selecționeze și să convertească elitele gata să se sacrifice pentru cauză. Petea a cîștigat-o pe Ania. De la livadă el nu pleacă singur.



Gaev, Petea... două generații reunite de aceeași nevoie de a ține discursuri. A vorbi e o plăcere voluptuoasă: nu simplă trâncăneală banală, nu cleveteală de cumetre, ci proiecție istorică, angajată și responsabilă. Sunt personaje care se ascund de ele însele, spre a se plasa mereu sub semnul discursului impersonal și al viziunii prospective. Elocința este un substitut erotic... ei se simt satisfăcuți de plăcerea provocată de propria lor retorică. Acestor două ființe asexuate le sunt de-ajuns vorbele. Gaev și Petea - seducători autoseduși. Grație discursului tînărului pedagog, Ania nu numai că își va schimba opiniile, dar va avea și revelația iubirii, lucru care îl ia prin surprindere și îl derutează pe Petea. Este ceea ce arătau doi regizori bulgari, Mladenova și Dobcev, cînd, la sfîrșitul actului doi, tînăra fată înceta să-l mai asculte, începînd să-și scoată, în mod ostentativ, veșmintele, timp în care Petea, nepăsător față de această propunere neașteptată, resimțea de unul singur voluptatea de a-și etala visele despre viitor. Aniei însă nu-i mai ajung cuvintele... dar avansurile sale rămîn fără răspuns. Cu toate că discursul, prin fervoarea sa, stîrnește erotismul, oratorul rămîne străin de orice alte satisfacții decît cele iscate de cuvîntul proferat. Acesta se constituie în sursă de sexualitate verbală, la fel ca și acadelele pentru Gaev. Pe de altă parte, unchiul își va dezvălui puternica-i senzualitate olfactivă, datorită căreia mirosul lui lașă i se pare respingător... servitorul parfumat cu mult detestata esență de paciuli, surprins de stăpîni după ce a făcut nebunește amor cu Duniașă, poate că mai păstrează încă mirosul de spermă, fapt care îl răscolește pe aristocratul virgin care e Gaev.

Lopahin se simte legat de timp, ceilalți de spațiu.

Aici, totul se măsoară... în zile, în minute. Lopahin se uită la ceas, stăpîni la astre. Cu toții știu, însă, că „vremea trece”. Doar ritmurile sunt diferite.

La Cehov, nu mai apare niciodată vreun student, cu excepția **Livezii de vișini**, unde statutul lui pare, totuși, destul de nesigur... și aici, și în **Trei surori** sau în **Unchiul Vanea**, referirile cehoviene la universitate dau naștere la dispute și iscă deriziunea. Cum trebuie înțeleasă această recurență?

Semn de declin la Cehov: spațiul deschis, cînd e fără împrejmuire și delimitare precisă, sfîrșește prin a deveni o întindere lipsită de identitate. Dispariția împrejmuirii, care le îngăduie muzicanților să o ia pe scurtătură, trecînd prin curtea devenită loc de trecere, atestă declinul casei celor trei surori... iar livada pare și ea să-și fi pierdut virtuțile protectoare, odată cu ivirea cerșetorului în mijlocul pajiștii, printre stăpîni. Spațiul nu mai protejează, el se dezagregă.

Poate că trecătorul care enervează asistența întinsă confortabil pe pajiște este tuberculos. El „tușește ușor”, ne spune Cehov, introducînd, în felul acesta, cu discreție, boala care îl macină. Focalizarea obiectivului pe autor... și-apoi, trecătorul nu poartă și el șapca albă, atît de dragă sihastrului de la Ialta, care era Cehov?

Ciclul cosmic:

„GAEV: *A apus soarele.*

ANIA: *Răsare luna.*”

În **Livada de vișini** a Mladenovei și a lui Dobcev, o lună imensă se contura pe cicloramă... ca și cum acea lume ar trece sub semnul tulburător al astrului ce a cotropit „o noapte de vară”. Să fie, oare, un ecou shakespearian?

Roger Caillois remarcă existența unui *fantastic instituțional*, care provoacă dezorganizarea principiilor de ordine, destabilizarea coerenței și năruirea logicii: lumea se fisurează, se clatină, se desface. Iar această răvășire se află la originea efectelor de panică și de perplexitate pe care le produce fantasticul instituțional. Există, însă, și un alt tip de fantastic, *fantasticul insinuat*, care semnalează fisuri discrete, amenințări subterane, neliniștind tocmai pentru că e abia perceptibil. Emergența sa nu are nimic radical, ea indică, în sînul unui spațiu securizant sau care pare a fi astfel, posibilitatea unei răsturnări, a unei zguduirii de care îți este teamă. Atunci cînd face să răsunе acel sunet straniu, care tulbură tihna celor ghiftuiți, în actul doi, Cehov declanșează așa-numitul fantastic insinuat. Chiar dacă acesta nu duce la năruirea lumii reale, el dezvăluie, totuși, existența unor semne pe care fiecare le interpretează altfel, în funcție de relațiile pe care le întreține cu realul. Fantasticul insinuat îi îngăduie lui Cehov să fisureze un edificiu prea sigur de el însuși și, în consecință, să dea glas raporturilor pe care ființele adunate pe pajiște le întrețin cu sunetul neidentificat. Acesta este un test.

Dacă, la început, Lopahin nu reacționează la muzica orchestrei evreiești, mai tîrziu, cînd e vorba de zgomotul straniu, acesta va fi auzit de întregul grup. Pe toți îi preocupă sunetul. Și, neliniștiți, îl comentează, propunînd fiecare o altă interpretare, schiță secretă de autoportret...

„LOPAHIN:... *poate într-un puț de mină s-a rupt funia scripetelui.*

GAEV:... *Sau poate să fie și o pasăre... Vreun bîtlan...*

TROFIMOV: *Sau vreo bufniță...*

LIUBOV: *Nu știu de ce, e ceva neplăcut.*

FIRS: *Înainte de nenorocire tot așa s-a întîmplat: a țipat cucuveaua și samovarul a șuiert fără întrerupere.*”

Chiar dacă ipotezele avansate pentru rezolvarea enigmei diferă, dincolo de toate se așterne însă tulburarea. Liubov și Firs, care, fiecare în felul său, resimt cel mai acut neliniștea sfîrșitului, percep sunetul ca atare: nu le pasă de ceea ce ar fi putut să-l provoace, ci se referă doar la efect. Sunetul iscă o amintire și prevestește un viitor. Fantasticul insinuat, adesea prezent la Cehov, are resurse premonitorii... este ceea ce amintește Firs și resimte Liubov.

Obiectele sparte, crăpate, sfărîmate... tot atîtea semne, confirmate, mai tîrziu, de sunetul fisurii finale, sunetul corzii plesnite. Termometrul e spart, farfurioara se sparge și ea... Am rămas surd la toate aceste prevestiri tainice și de neînțeles, cum se spune în **Trei surori**, pînă la moartea tatălui meu. În noaptea accidentului fatal, ceasul s-a blocat la ora 4 și 20 dimineața... să fi fost, oare, ora morții sale? Apoi, după întoarcerea mea acasă, o sticlă de vin roșu s-a spart din senin, iar sideful nasturelui meu de la cămașă s-a crăpat în două... Limbaj al perturbării, asemeni celui de dinaintea „nenorocirii”, ale cărei semne le amintește Firs.

La Lassalle, o pantă din lemn indică spațiul în aer liber, în timp ce, în avanscenă, se observă o falie, ca și cum pămîntul s-ar fi urnit din loc, crăpătură menită să vestească viitorul cutremur: spațiul, deși rămîne concret, se arată răscolit de premoniții ale căror semne ni le dezvăluie discret.

Tot astfel, într-un roman de Kawabata, muntele vuieste, premoniție funebră. Cei care îl aud se înfricoșează, recunoscînd aici, semnul sfîrșitului ce se apropie, ca și la Shakespeare ori... la Cehov, de parcă între natura care se clatină și ființele sortite dispariției ar exista o legătură tainică, un acord care devine dintr-o dată perceptibil.

„Vuietul acesta seamănă cu acela al vîntului în depărtare, dar e un zgomot de o forță nemaipomenită, un muget țîșnit din măruntaiele pămîntului... Zgomotul încetă.

Și-atunci, Shinga se înfricoșă.

Se înfiora, de parcă i-ar fi fost dat să afle ceasul propriei sale morți.”

Mai tîrziu, temerea lui se va adeveri: *„Într-o zi, mama ne-a povestit că ai auzit muntele vuind, cu puțină vreme înainte de moartea surorii sale”.*

Și livada de vișini vuieste, freamăt teluric căruia fiecare îi dă o altă tălmăcire, dar diferențele de interpretare n-au nici o importanță: ceea ce contează este faptul că toți „se înfioară”, ca și la Kawabata. Toți au auzit acel zgomot al cărui echivalent, în ordinea vizualului, ar fi duhul... un duh comun, duhul locului pe cale să fie ucis. La Strehler, în acea clipă, personajele înaintau înspre avanscena cufundată în întuneric și fiecare, însingurat de prezența sunetului fantomal, scruta neliniștit bezna sălii peste care apusese soarele: ei au auzit „vuietul livezii de vișini”, și nu mai sunt decît niște siluete mistuite de întuneric, ca și în teatrul lui Maeterlinck, atît de drag lui Cehov.

Cînd totul se va fi sfîrșit, cînd casa va fi zăvorîtată și Firs părăsit, vuietul va răsuna din nou... acum, însă, nu mai e nimeni care să-l tălmăcească; el le confirmă, de astă dată, spectatorilor, deveniți destinatari ai sunetului, temerea anunțată mai devreme. Ipotezele au încetat să se mai contrazică. Geamătul pămîntului, trosnet vestind sfîrșitul unei domnii, va face din noi, spectatorii, martorii livezii distruse. Este ceea ce ne îndemna Brook să înțelegem, atunci cînd

rămîneam ferecați, împreună cu Firs, în teatrul-casă, în timp ce afară, de jur împrejurul sălii ce ne ținea prizonieri, vibra cel de-al doilea „vuiet al livezii de vișini”.

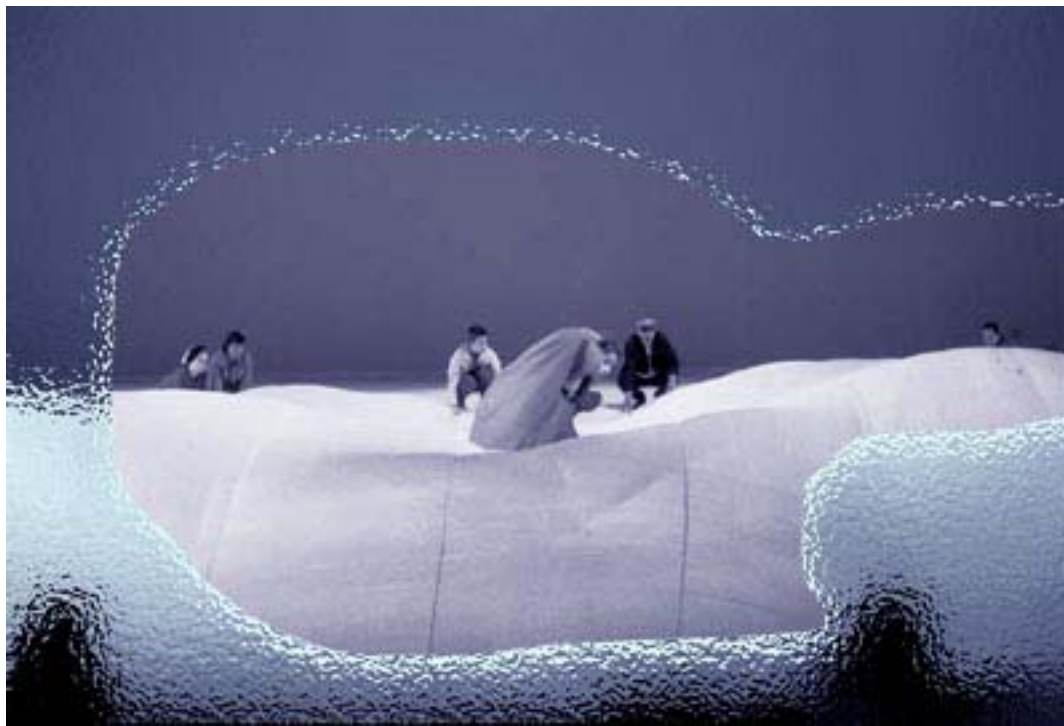
Multă vreme după moartea bunicii mele, mobilele au continuat să trosnească... ecou prelungit al vuietului auzit înainte de sfîrșit.

Soluția subtilă a lui Zadek: spre a tempera avîntul discursului lui Petea, vestitor al vremurilor noi, el plasează tînăra pereche în profil, făcînd-o să rămînă de data asta, departe de avanscenă. Petea nu ni se adresează nouă, ci unui spațiu nemărginit, cameră fără ecou a culiselor, evocînd imensitatea stepei rusești. În afara oricărei deriziuni explicite, la Andrei Șerban, Petea era peltic. Spectacolul dezamorsa astfel, optimismul discursului.

În spectacolul de la Trusttheater, vizitatorul ivit la ceas de seară se desprinde dintr-un grup de vagabonzi. Nu e singur, el aparține unei comunități fără adăpost și fără mijloace de trai. Această soluție trimite la un fenomen social și îl afiliază pe trecător unei mase de oameni fără țintă.

III

În timpul petrecerii, cel care trage „dama de pică” este Trofimov. Moartea, moartea pentru cel care nu vorbește decît despre viitor. Ce va fi simțit el, care l-a citit pe Pușkin și care n-avea cum să ignore prevestirea cărții blestemată? Astăzi, ni-l putem imagina pe Petea ucis un an mai tîrziu, în 1905, în acea faimoasă duminică însîngerată, care i-ar fi putut apărea ca o confirmare a pronosticurilor „damei de pică”. Va fi singur sau însoțit de Ania? Presupunerea că participă la această mișcare implică, însă, de la bun început, o opțiune dramaturgică: Petea nu se mulțumește doar să vorbească, ci acționează, chiar dacă asta îl va duce la moarte. Iată de ce e util să chestionăm nu doar trecutul personajelor, ci și viitorul lor, văzut în lumina experiențelor istorice! El poate aduce lămuriri cu privire la prezentul personajelor.



Oare, scriind **Livada de vișini**, Cehov avusese, asemeni lui Godard în **La Chinoise**, intuiția evenimentelor ce urmau să vină? Nu peste „o sută de ani”, ci curînd, imediat, un an mai tîrziu. Geniul înseamnă și această aptitudine de a capta „spiritul vremii”.

Epihodov și Dașenka, fiica lui Pișcik, îi imită nu atît pe boierii ruși, cît marile idei ale Occidentului - deriziune dragă lui Cehov, exasperat, deopotrivă, de excesele rusofililor și de cele ale „occidentalîștilor” de la sfîrșitul veacului. Prin intermediul celor doi „prețioși ridicoli”, el lasă să se întrevadă îngrijorarea produsă de o occidentalizare pripită, trimițînd la așa-numitele „forme fără fond”, ce desemnează tocmai această dorință vană de a ajunge din urmă un Occident erijat în model. Cehov nu îndeamnă la izolarea în

fundamentalismul slav, dar nici nu șovăie să denunțe riscurile identitare pe care le implică afilierea peste noapte la valorile străine, copiate servil, importate... Dovada: modul în care se raportează la cultură Epihodov și Dașenka.

„Caricaturile suferă”, spune Jovan Hristic, în cartea pe care o consacră teatrului cehovian... Da, dar în același timp e greu să le disociezi de apetitul mimetic care face ca trăirile lor să apară suspecte. Duniașa e gata să leșine, ca și cucoanele, iar Epihodov parodiază discursul „decadenților”... Alienați, cum sunt, de asimilarea cu un model supraevaluat, ei nu vorbesc, vorbesc cuvintele, fără ei. Și-atunci, orice îndoială ne e îngăduită cu privire la stările pe care le afectează și la frazele pe care le formulează. „Orice mediocritate simulează”, nota Füssli în **Caietele** sale. Aforism care se potrivește ca o mănășă tuturor „imitatorilor” din **Livada de vișini**.

Vahtangov este primul care, referindu-se la petrecerea din actul trei, vorbește de „ospăț în toiul ciumei”.

Mai târziu, referința va fi reluată de unii analiști, dar cel care a avut primul această intuiție a fost un regizor. Da, regia este un eseu despre opera montată.

Frumoasă indicația de regie a lui Radu Penciulescu: „Petreceți, îmbătați-vă, mâncați, jucați cărți, dar priviți neconținut înspre ușa de la intrare”.

Stanislavski insistă, în secvența petrecerii, asupra condiției modeste a oaspeților.

Petrecerea ca analgezic. În timp ce tata era pe moarte, la spital, iar telefonul rămânea în priză, zi și noapte, au venit la mine câțiva prieteni. Eram cu ei, fără să fiu, de fapt, acolo. Nu rămâneam, însă, singur și, ca o profanare parcă, în apartamentul aflat în așteptarea doliului, beam cu toții și discutam despre teatru. Și-atunci, am simțit binefacerile „petrecerii în toiul ciumei”: ea îngăduie să-ți potolești panica întreținută de iminența știrii funeste.

Petrecerea - divertisment pascalian. La Strehler, ea pare impregnată de dispoziția melancolică a lui Liubov. Sunetul muzicii se aude parcă înăbușit, ecou îndepărtat al tristeții care învăluie familia și pe care, preț de o clipă, Charlotta reușește să o alunge cu scamatoriile sale... La Karge și Langhoff, dansatorii năpădesc casa și străbat neconținut odaia în care se ceartă stăpîna și pedagogul, în timp ce la Brook, cei doi stau deoparte, desprinși de petrecerea care e în toi. Dacă la Șerban, aceasta devine revărsare paroxistică, la Zadek ea va sfîrși ca un ospăț jalnic, ca un carnaval mediocru, ca o destrămare năvalnică. Divertismentul, beție a uitării... te arunci, te cufunzi în el, îți cauți acolo scăparea. Antidot indispensabil pentru femeia sufocată de frică. A te lăsa în voia petrecerii echivalează cu a înălța, în ultima clipă, un baraj improvizat împotriva furtunii anunțate cu multă vreme înainte.

În **Livada de vișini** nu există copii... dar Zadek îi aduce totuși pe scenă, în timpul petrecerii. Copii dezlănțuiți, capricioși, imprevizibili... copii care nu au nimic gingaș în ei, ba chiar sunt cruzimea însăși, arbitrariul absolut. Ecou al

copiilor Natașei, care terorizează casa celor trei surori și pe care toată lumea îi detestă, căci ei îi slujesc drept alibi, spre a-și consolida puterea. Sigur că la asta se gîndește Zadek, atunci cînd împînzește cu ei sala de bal, devenită anticameră a așteptatei căderi. Copii sălbatici, nepotoliți, distrugători.

La începutul actului, în spectacolul pe care îl dă, Charlotta simulează licitația, a cărei istorie Lopahin o va povesti la sfîrșitul actului. Dublă vînzare, mai întîi ludică, apoi tragică. La Braunschweig, cînd Charlotta interpelează asistența, întrebînd: „Cine cumpără?”, Ania se ivește de după pătura care o ascunde, purtînd pe umeri o creangă de vișin... simbol al impregnării și al apropiatei pierderi totodată. Spectacolul Charlottei devine, astfel, prologul unui alt spectacol, cumplit, a cărui poveste o vom afla la întoarcerea lui Lopahin. De altfel, reprezentația Charlottei e simultană cu pierderea livezii la licitație.

Mărul din care mușcă Liubov în timpul balului, în spectacolul lui Strehler... el permite acea lectură pe trei nivele, pe care textul cehovian o îngăduie și o reclamă. Mărul ca semn ce atestă sărăcia din casă. Absență a mîncărurilor, lipsă de abundență, confirmare a dezastrului economic. Mărul trimite, însă, și la identitatea acestei Liubov strehleriene, refractară față de actul de a se hrăni, prizonieră a siluetei sale zvelte, „actriță” ce-și joacă propria fragilitate. O Liubov evitînd practicile nutritive obișnuite (de altfel, după prînzul de la restaurant, nu-i reproșează ea lui Gaev excesul de mîncare și de băutură?), pentru a le reduce la un simplu exercițiu decorativ. Dar mărul trimite și la cel de-al treilea registru... cel al parabolei biblice, spre a relua termenii lui Strehler. Dezabuzată, Liubov mușcă din măr doar cu cîteva clipe mai înainte de a afla rezultatul licitației, sinonim cu alungarea din paradis. Paradis pierdut de unii din pricina păcatului, paradis răscumpărat de fostul iobag din fascinație. De-acum înainte, între Liubov și Lopahin, ființele ale căror inițiale, un dublu L, se înlănțuie, nu va mai fi posibilă nici o întîlnire. „Adevăratele paradisuri sunt paradisurile pe care le-ai pierdut”, spunea Proust. Liubov se vede depozată de paradisul pe care Lopahin îl va distruge: ei sunt doi excluși.

În timpul altercației cu Petea, scenă ce amintește de un alt conflict, cel dintre Arkadina și Kostea, Liubov, uitînd că înainte asculta cu încîntare previziunile despre viitor ale studentului utopist, îi interzice acum acestuia, pe motivul lipsei sale de experiență amoroasă, orice comentariu legat de propria sa conduită. Putea să peroreze în voie despre viitor, dar nu are dreptul să emită nici o apreciere asupra trecutului erotic al stăpînei descumpănite: iată contradicția lui Liubov! Cînd e vorba de destine personale, doar trăirea, spune ea, îți acordă dreptul la judecata morală.

Această dispută se dovedește a fi problematică în aproape toate spectacolele. Motivul să fie, oare, un viciu de scriitură? o dezvăluire prea explicită a personajelor? Scena este fie prea lirică, fie prea dramatică... Pentru a evita

difficultatea, majoritatea regizorilor o punctează cu un du-te vino de dansatori turbulenți. O modalitate de a o întrerupe, în felul acesta, extrema sa intensitate este domolită, iar singurătatea celor doi adversari iritați se accentuează.

Auzind vorbele pe care și le aruncă în față, cu o violență demnă de Strindberg sau, mai târziu, de Tennessee Williams, percepem, dincolo de surpriza resimțită, opoziția ireductibilă a două puncte de vedere avînd o pondere egală. Cehov face un *teatru de idei*, în sensul în care îl înțelegea Vitez: fiecare poziție beneficiază de o legitimitate egală. Ar trebui jucată această echivalență dintre judecata morală, al cărei drept și-l arogă Petea, și trăirea, pe al cărei gir își întemeiază Liubov întregul discurs. Trebuie să suferi mai întâi, și de-abia apoi să vorbești, spune ea. Petea contestă această condiție prealabilă: experiența nu trebuie să-și aroge dreptul de a cenzura aprecierea și comentariul asupra comportamentelor celorlalți. Două poziții echivalente, care refuză orice concesie... ca și Electra și Chrysothemis.

Regizorii au înțeles că scena petrecerii nu mai poate fi rezolvată fără o tratare cinematografică, permițînd planului întâi și celui secund să dialogheze, să interfereze, adică să împiedice ca disputa dintre Liubov și Petea să acapareze totul, ca „marea scenă” proprie repertoriului din secolul XIX. Dansatorii, muzica, totul trebuie să o întrerupă, să o perturbe, spre a face din ea un episod suscitât și exacerbat de petrecerea aceea blestemată.

Ceea ce frapează la Strehler este rarefierea hranei, absența aproape totală a oricărui aliment. Față de indicațiile textului, Strehler nu introduce decît o singură referință alimentară: mărul din care mușcă această Evă alungată din paradisul său, care este Liubov. Fapt care îl distinge în mod radical de Zadek sau de Karge și Langhoff, în spectacolele cărora mîncarea năpădește platoul, poluîndu-l și stînjenindu-l. Regia germană are, adesea, nevoie de materie: discursul se exprimă prin intermediul ei. Prin prezența ei abuzivă și nu prin absența ei. O singură excepție: Grüber.

În actul trei, Zadek pregătește vînzarea printr-o înșiruire prealabilă de teme ale distrugerii: farfurii răsturnate, confetti risipite, uși deschise, ceașcă de ceai spartă... deruta locului ca imagine a derutei ființelor. Dansuri violente, aroganța de cuceritor ridicol a lui Iașa, ce fredonează veșnicul său refren *Valentine*, în vreme ce, în depărtare, o zărim, din cînd în cînd, pe Liubov, măsurînd salonul în lung și-n lat, ca o lupoaică încolțită. Ea trece, de altfel, de la veselia nevrotică, la acea neliniște profundă culminînd cu urlatul de femeie înjunghiată, care va țîșni din măruntaiele ei, la sfîrșitul relatării licitației. Dacă în cazul altor montări - la Brook, Strehler sau Stein - Liubov plînge, aici, ea ajunge, preț de-o clipă, la strigătul tragic. Strigăt străvechi. Lopahin vrea atunci să o consoleze, mîngîind-o ca

odinioară, dar victima se împotrivește cu violență tandreței asasinului ei. Semn secret al înfrîngerii, ce confirmă victoria incompletă a noului stăpîn.

Iașa, în sala de biliard a lui Gaev, seamănă cu cei doi invadatori din **Bidermann și incendiarii** a lui Max Frisch. Ca și ei, el ocupă treptat casa, neputincioasă în fața asalturilor sale. În timp ce Lopahin, care, odinioară, nu avea voie să treacă de pragul bucătăriei, este conștient de progresele înregistrate, resimțind și acum prezența sa în salon ca pe o transgresiune, justificată doar de evidenta sa reușită economică, Iașa, căruia nu i se opune nici o interdicție, se mișcă nestîngherit în spațiul familial și, mai cu seamă, nu se hotărăște niciodată să se ducă la bucătărie, unde îl așteaptă mama sa. Indiferent față de norme și frontiere, atît în afara casei cît și înlăuntrul ei, fără să aibă cîtuși de puțin sentimentul excluderii sociale, el, servitorul de tip nou, confirmă, astfel, criza generalizată a valorilor. „Incendiatorul” de mîine este el, Iașa. De altminteri, Vitez, expert în Uniunea Sovietică, vedea tocmai în Iașa, iar nu în Lopahin, pe viitorul stăpîn, pe viitorul conducător comunist.

În spectacolul lui Zadek, Iașa se afișează cu ostentație, ca un parizian descins de-a dreptul dintr-un tablou de Renoir, seducător permanent, grație unei șansonete din Montmartre, pe care o murmură neîncetat... refren mînuit cu iscusință de valetul care știe să profite de aura sa de călător proaspăt întors de la Paris. Dacă Duniașa o imită pe stăpînă, aici, mai mult ca în oricare altă montare, Iașa maimuțărește Franța și mitologia acesteia. El dă de înțeles că s-a integrat perfect în acea lume, lucru de care noi, spectatorii, ne putem îndoi, dar nu și tinerele fete din îndepărtata gubernie rusească. Procedul reușește și datorită dorinței lui Iașa de a-și depăși „rusitatea”, de a deveni și de a apărea ca străin la el acasă. În felul acesta, el va sfîrși prin a caricaturiza occidentalismul pe care îl stigmatizează Cehov și pe care Zadek îl accentuează aici. Iașa vinde o imagine. Și toate femeile, fără excepție, se lasă prinse în mrejele sale. Iașa știe prea bine ce impact poate produce alura sa europeană la moșie... aici, ea este echivalentul unui titlu de noblețe. Iar el se slujește de acesta, la fel ca Don Juan, odinioară, în preajma celor două țărăncuțe, ațîțate de prestigiul seducătorului lor.

Franceza rudimentară a lui Iașa ne amintește de Natașa din **Trei surori**, care maimuțărea și ea limba saloanelor. Dimpotrivă, Liubov nu strecoară nici un cuvînt franțuzesc în replicile ei, evitînd pînă și cel mai neînsemnat derapaj lingvistic și ferindu-se de orice confuzie de vocabular. Chiar dacă franceza nu îi afectează rusa maternă, stăpîna sacrifică, totuși, obiceiul slav al ceaiului, pe altarul parizian al cafelei. Ea importă astfel, în străfundurile Rusiei, călcate deja de capitaliștii în căutare de piață, obiceiurile Parisului spre care fuge, de fiecare dată, înspăimîntată, ademenită de lumina acestuia ca un fluture de noapte orb.

Regizorii se slujesc de impresioniști ca de o referință plastică. Ei au înțeles că Cehov profita, la lalta, de ieșirea în aer liber, pe care pictorii francezi o descoperiseră la Paris. Liubov și Ania poartă amprenta acestei victorii asupra interiorului... iar lașa face și el, în mod derizoriu, dovada acestui lucru, întrupând modelul acelor personaje secundare ce se plimbă în bărci pe apele Marnei și care apar adesea în pânzele lui Renoir.

Varia, crispată și nesatisfăcută, devotată în mod programatic și beatificată prin autoproclamare, se defulează. Ea îl urmărește cu o furie absurd de înverșunată pe Epihodov, vinovat de a fi rupt tacul de biliard, se enervează în fața inaptitudinii lui Liubov de a face economii, îi azvârle lui Petea galoșii pe care acesta și-i caută zadarnic, îl sperie pe Lopahin cu umbrela, ridicînd-o de parcă ar vrea să lovească pe cineva... De aici provine imperativul de a juca umilința și agresivitatea, dubla dimensiune a unei fapte neîmpăcate cu sine și cu soarta sa. Ea se plasează, mereu, în decalaj față de orice situație și trece, cu o inconsecvență care o face insuportabilă, de la excesul de afectivitate la un alt soi de exces, revanșard, represiv, simptom al excesului de frustrare.

Cînd Lopahin se întoarce de la licitație, Varia îl lovește din greșeală cu bastonul lui Firs. O va face pentru ultima oară. Procedeu de farsă, încărcat cu o forță simbolică subterană: e revanșa viitoare excluse, în termeni brechtieni, am putea desluși, aici, un veritabil „gestus social”. Concretețea situației în care bastonul bătrînului servitor este mînuit în mod atît de nefericit - dar și actele ratate, după cum știm, își au logica lor! - vorbește de la sine despre răsturnarea radicală care tocmai s-a produs. Cehov a avut intuiția acestui „gestus social”, iar regizorii nu trebuie să îl lase să treacă neobservat: aici, se lasă decriptat un destin istoric.

Grișa, copilul ei, se îneacă... mai e, apoi, amantul, pe care Liubov îl simte „ca o piatră care-mi stă legată de gît și mă trage la fund, dar vezi, eu iubesc piatra asta”. Iubire, doliu, înec: amintirea „apei negre” bachelardiene.

În actul trei, Petea, după cearta cu Liubov, cade pe scară, iar Lopahin, dînd să iasă, răstoarnă o măsuță:



simptome ale stării de crispare, care face ca trupul să-și piardă reflexele și reperele. Acest discurs este mai elocvent decât ar fi putut fi vorbele. Cehov îl cunoaște și îl folosește.

Fără să agreseze în vreun fel textul, regizorul poate, uneori, să creeze sens, introducând, într-o scenă anume, personaje a căror apariție nu fusese prevăzută de autor. Astfel, în faimoasa și mereu ratata scenă a confruntării dintre Liubov și Petea, scenă violentă, unde nu există nici refulare, nici cenzură, Lassalle îl plasează într-un colț pe Firs, martor surd la impudoarea celorlalți. Oare bătrînul servitor aude ce-și spun ființele acelea care se sfîșie între ele? Brusc, ceea ce fusese menit să fie doar un conflict dual devine, prin prezența celui de-al treilea personaj, o scenă în trei, iar sala percepe această mutație. Regia produce astfel o ambiguitate nouă, proprie.

La Zadek, cu prilejul aceluiași conflict dintre Liubov și Petea, un oaspete, uitat într-un fotoliu, se străduiește să învețe poemul despre Maria Magdalena, dublu al lui Liubov, poem pe care intenționează să-l recite în fața adunării... iar, mai târziu, Ania, promisă lui Petea, se strecoară în salon și asistă, fără știrea protagoniștilor, la ceea ce, aici, seamănă cu o dispută agresivă între doi amanți care abia dacă își ascund sentimentele. Dacă vrednicul recitator rămîne nepăsător față de conflict, Ania, rănită, îl resimte ca pe o dublă trădare, a mamei și a lui Petea, deopotrivă. Și, îndurerată, o ia la fugă.

Stein adoptă și el un principiu similar, atunci cînd, în momentul despărțirii din actul patru, îl pune pe Lopahin să intre, în timp ce Liubov și Gaev, crezîndu-se singuri, se sărută... El este, pentru a-l parafraza pe Orson Wells, „cel de-al treilea om”. Nu mai suntem singurii martori, căci, între scenă și sală, s-a strecurat un privitor neprevăzut!

În **Livada**, un mesager îi precede pe protagoniști, dar, ca și în tragedie, ale cărei principii Cehov le cunoștea bine, profețiile lui Tiresias nu sunt înțelese. Este ceea ce se întîmplă și la moșie, unde nimeni nu va căuta să-l rețină sau să-l facă să vorbească pe trecătorul ce aduce cumplita veste. Ce știa el? De unde? Cum a aflat-o sau... cum a ghicit-o? Taina rămîne întreagă, perturbînd, preț de o clipă, datele concrete ale situației. La fel ca și atunci cînd răsună sunetul neidentificat din actul doi.

Chiar dacă o face cu parcimonie, Cehov lasă mereu deschisă o breșă înspre necunoscut, și asta chiar în contextul unei situații realiste. Contrastul acesta pe care el îl practică evită afilierea prea umilă a operei la o estetică sau la alta: Cehov nu caută să le îmbine, ci le alternează.

O altă posibilitate de a trata petrecerea: după cum vom afla la întoarcerea lui Gaev și Lopahin, ei erau așteptați mai devreme, dar au pierdut trenul... aceasta explică exasperarea lui Liubov, tulburată de întîrzierea ce prelungește, la nesfîrșit, așteptarea. Petrecerea ar putea deci să lîncezească, să se stingă lent, fără să moară de tot, căci ea a fost

concepută ca o paradă, cronometrată strict, împotriva dezastrului. Dar protagoniștii licitației nu mai apar și, vlăguită, petrecerea abia dacă mai pîlpîie... Printre dansatorii descumpăniți, un recitator năuc, Duniașa, cu ifosele sale și cu dorința nebunească de a-și depăși condiția sau Pișcik, care face pe bufonul, în timp ce Charlotta a șters-o de mult... Totul îți dă senzația de nesfârșită trăgănanare! Pînă și Liubov și Pe tea se iau la harță din plictiseală.

E deja tîrziu cînd sosește Lopahin, zece și jumătate seara. Se lasă noaptea.

Lui Firs îi este tot timpul frig. Ca și oamenilor bătrîni, pe care nimic nu-i mai poate încălzi.

Recursul la spațiul exterior. Evenimentele nu se mai petrec la moșie, iar centrul s-a deplasat în afara ei. De acolo, revin protagoniștii... La livada de vișini nu mai ajung decît ecourile unor acte săvîrșite în altă parte. Din punct de vedere spațial, livada și-a pierdut centralitatea simbolică. Ea a devenit marginală și, părăsită de stăpîni, ea va fi redusă la un simplu loc de agrement. Livada se spulberă și piere.

Gaev, „un copil mare, care nu se poate lipsi de lacheu”, spunea Stanislavski. Observație importantă: în lumina ei, grija stăruitoare a lui Firs nu mai apare cîtuși de puțin ridicolă, căci slujitorul a înțeles firea stăpînului. Gaev se arată agasat de necontenitele precauții ale valetului... cu o singură excepție, după licitație! Atunci, îi cere el însuși lui Firs să-l însoțească, dovadă că este atît de vlăguit, încît sollicitudinea sîcîitoare a bătrînului servitor devine necesară. Dacă, înainte, Gaev îl suspecta pe Firs că vrea să facă din el un copil neajutorat, acum, el are cu adevărat nevoie de sprijinul său: această înfrîngere tainică trebuie jucată.

Trebuie să ni-l imaginăm pe Gaev singur, la oraș, în chip de funcționar fără servitor. Să ne imaginăm inaptitudinea lui de a se obișnui cu treburile zilnice, de a se descurca, de a păstra rînduiala străjuită, odinioară, cu un devotament aproape maniacal, de bătrînul valet... Stăpînul își pierde, astfel, definitiv copilăria, căci, odată cu Firs, dispare și ultima ființă pentru care Gaev mai era încă un copil. Bătrînețe prematură a unui funcționar de bancă sortit eșecului.

După succesul licitației, Lopahin bea coniac, așa cum, mai tîrziu, spre a cinsti plecarea celorlalți, va oferi șampanie. Fără să adopte maimuțările lui Iașa, se simte și el atras de Franța, care evocă întotdeauna gustul plăcerilor.

Pe cînd noul stăpîn se întoarce cherchelit, Gaev mărturisește că nu a putut să mănînce nimic în oraș. Dar asta nu îl va împiedica să aducă „un mic cadou”... un dar ce ține de o plăcere culinară, de un rafinament nutritiv. Deși învins, Gaev salvează, prin acest ultim gest, o virtute care îi era scumpă: amabilitatea. Cehov prețuiește acea gentilețe care se exprimă prin intermediul micilor daruri: dacă, în **Trei surori**, imensul samovar dăruit de Cebutîkin o

exaspereză pe Irina, în schimb, ea se arată mișcată de creioanele și de toate nimicurile aduse în dar de Fedotik. Dimpotrivă, Zadek, câtuși de puțin sensibil la oboseala unchiului înfrînt, îl ridiculizează punîndu-i în brațe o cutie de dimensiuni considerabile, în timp ce, în toate celelalte montări, miniaturizarea pachetului asimilează gestul lui Gaev unei atitudini mai degrabă estetice, contrară puterii economice afișate de Lopahin. Este ultimul bastion al stăpînului care dispare.

Cînd Lopahin anunță rezultatul licitației, Varia se predă, azvîrlind cheile pe jos. Noii stăpîni au venit și la mama, pe vremea cînd abia dacă împlinise douăzeci de ani - un soi de Ania și ea -, și i-au cerut cheile proprietății. Din acea clipă, ea a rămas pe vecie orfană de cheile ei... Această amintire străbate paginile de față, la fel ca și cealaltă, aceea a frigului care m-a cuprins la moartea tatălui meu. Iarna unei clase, iarna unei vieți.

Emisarii puterii nou instalate ar fi putut forța ușile, sparge broaște, dar nu, ei cereau cheile, simbol al predării necondiționate, al capitulării și nu al armistițiului. Este ceea ce clamează Varia, atunci cînd azvîrle furioasă cheile, gest pe care Lopahin îl comentează, ca niciodată pînă atunci, cu grosolănie. Varia renunță la putere, o putere șubrează, firește, dar, totuși, putere, în favoarea învingătorului, ipoteticul și nesigurul său logodnic. Și mama a predat cheile unor tineri de care ar fi putut fi îndrăgostită... dar fiecare din ei se găsea în tabere ireconciliabile. Cheile, singurul schimb cu putință, erau dovada unei victorii legale sau care păstra, cel puțin, o aparență de legalitate, victorie consimțită, ce retează orice dorință. Este doliul care îl amenință pe Lopahin, incapabil să mai resimtă sau să mai stîrnească iubirea.

După încheierea licitației, pe Liubov n-o interesează prețul la care s-a vîndut livada, ci numele cumpărătorului. Cine va fi succesorul ei? Cine a detronat-o? Totul devine o problemă de persoană, și nu de ruble.

Odată cu pierderea livezii, Liubov înțelege că nu va mai exista nici un loc în care să se poată întoarce. Pentru ea, începe exilul definitiv.

Cehov a fost întotdeauna sceptic față de romantismul stărilor sufletești excesive, și nu trebuie să uităm această neîncredere a sa, nuanțată de ironie, cînd e vorba de relatarea licitației. Stanislavski, dimpotrivă, nu prevedea nici o reținere în joc și voia ca Lopahin să se preschimbe într-un „erou de legendă”, ca și cum acesta ar fi intrat, dintr-o dată, în basmul pe care și-l povestise sieși, vreme de ani și ani. El confirma, astfel, profeția despre uriașii de care avem nevoie, profeție luată în zeflema, pe pajiștea din actul II. Trecutul nu numai că își ia revanșa, dar se împlinește și ca mitologie personală.

Povestea licitației este cheia de boltă, căci ceea ce e în joc aici privește în aceeași măsură trecutul și viitorul, ura reziduală nesoluționată, transferul fantasmatic și, totodată, perspectiva liniștitoare a unui proiect financiar solid. Lopahin plătește datoriile livezii de vișini, pentru a-i face pe stăpîni să plătească, astfel, „datoriile de clasă”. Implicit, el confirmă, însă, faptul că dacă a luptat cu atîta înverșunare să cîștige livada e și pentru că a integrat discursul stăpînilor, căci nu este, oare, convins că a cumpărat „cel mai frumos lucru din lume”? Ceea ce exprimă el aici întrece cu mult argumentul **Dicționarului enciclopedic**, invocat de Gaev: Lopahin hipertrofiază cuvintele stăpînilor. În cazul



său, motivația economică și cea simbolică se împletesc în acest nod al mărturisirilor, care este marea poveste... o poveste vorbind nu doar despre victorie, ci și despre eșec, deoarece „noul stăpîn” știe că prețul puterii dobîndite este îndepărtarea pentru totdeauna de cea pe care o iubește „chiar mai mult decît pe o rudă”. Lopahin se zbate pradă unei sfișieri violente, pe care doar puțini interpreți reușesc să o redea. El trebuie să proclame o victorie și să recunoască totodată o înfrîngere.

În spectacolul lui Anatoli Efros, dansul năvalnic al lui Vîsoțki zguduia din temelii acea lume în care ființele rătăceau printre vișini și pietre funerare: în el se trezea la viață o pulsione tainică, se descătușa un resentiment mocnit, împlinindu-se astfel, după ani și ani, răzbunarea tatălui. Fără reținere și fără pudoare, susținut de muzica orchestrei evreiești angajată de Liubov - orchestră de mercenari ce nu șovăie să treacă în cealaltă tabără -, acest Lopahin își revarsă bucuria absolută. La doza serioasă de coniac, înghițită în oraș, se adaugă impactul muzicii, ce sporește și mai mult ațîțarea unui Lopahin cufundat în poveste, ca într-o psihodramă în care își joacă propria ascensiune în clasa stăpînilor. Aici, el povestește istoria vînzării, dezvăluind, totodată, și dorința secretă care a pus stăpînire pe el, atunci cînd s-a aruncat în vertiginoasa cursă a licitației: actul și mărturisirea se confundă. În fond, interdicția de a vorbi, pe care pare să o fi asumat Lopahin pînă atunci, el care folosea mai degrabă onomatopeea, interjecția sau propoziția scurtă, obține acum, pentru prima oară, dreptul la monolog. Acum, el vorbește... Puterea

proaspăt dobândită îi spulberă toate inhibițiile și le impune celorlalți să îl asculte. Ascultare consternată, e adevărat, dar, totuși, ascultare, nu râsete, zeflemea, sau chiar surzenie, ca altădată... El revarsă asupra asistenței un potop de cuvinte încărcate cu o nebănuită energie fizică, amintind parcă de tînărul Esenin, din vremea faimoaselor sale orgii, cu cîntece și distrugeri de mobile ce înspăimîntau personalul marilor hoteluri de lux, unde îl invita, asemeni unei Liubov seduse, Isadora Duncan. Ca și Lopahin, care explodează în fața stăpînilor stupefiați, Esenin vorbea atunci cu convingere despre „geniul rusesc”, pe care îl opunea unui Occident devalorizat. Fără nici o cenzură, Lopahin se eliberează vorbind... iar victoria îi este confirmată și de liniștea care se lasă în jurul său. Nimeni nu îl întrerupe pe stăpîn... doar la sfîrșit, la capătul calvarului, se vor auzi hohotele de plîns ale „reginei” detronate. Acum, cei care nu mai vorbesc sunt ei, stăpînii, și nu, ca altădată, Lopahin. Deplasarea aceasta a elocinței dintr-o tabără într-alta este un „gestus” verbal ce confirmă importanța mutației care s-a produs.

În versiunea lui Brook, Niels Arestrup, chiar dacă nu dansează cu patima îndrăcită a lui Vîsoțki, își spune povestea cu furie și înflăcărare. Strigă, traversează în fugă platoul, își trece arțăgos mîna prin păr, își șterge fața umedă, își deschide patetic brațele în fața unei asistențe uluite. Aceasta, mai degrabă încasează decît ascultă, căci, cu excepția lui Liubov, rămasă înmărmurită pe un scaun, în prim plan, oaspeții s-au refugiat în spatele paravanelor, abia îndrăznind să-și arate chipurile năuce. Adunare de ființe paralizate, ființe reduse la statutul de spectatori izgoniți la margine, de unde urmăresc reprezentăția unui eveniment căruia Lopahin, protagonistul, prin energia jocului său, îi acordă cea mai extraordinară însemnătate. Se prăbușește o lume iar ei sunt martori. Nesimțindu-se cîtuși de puțin în siguranță, ei se apără, ferindu-se din calea descătușării năvalnice a noului stăpîn. Lopahin devine atunci, așa cum și-o dorea Stanislavski, unul din acei „uriași” al căror elogiu îl făcuse, zadarnic, în fața stăpînilor neîncrezători, tolăniți pe pajiște, în actul doi. Ceea ce la vremea aceea părea o proiecție rudimentară acum se împlinește, Lopahin arătîndu-se în stare să schimbe cursul vieții de pînă atunci. În ceasul povestirii, Lopahin pare în întregime posedat de romantismul lui Lermontov, din care, în mod bizar, noul stăpîn citează un vers. El este un erou, și are energia unui erou. Cumpărarea livezii îi insuflă o vitalitate nefirească.

Se știe bine, însă, că nu contează numai cuvintele. Impactul depinde și de stranietatea actorului. Stranietate, în măsura în care personajul nu apare doar ca un burghez rapace - versiunea banală a mai tuturor Lopahinilor - ci și ca un străin care neliniștește și fascinează, asemeni unui arhanghel, arhanghel nimicitor, arhanghel căzut... Vîsoțki, Arestrup. Mari actori solitari.

Interpretul lui Strehler, Graziosi, se integrează, prin identitatea sa corporală, comunității stăpînitorilor și, din punct de vedere fizic, el aparține, de la bun început, acesteia. El satisface astfel dorința lui Cehov, care stăruia ca Stanislavski să accepte acest rol, tocmai pentru a se evita tentația soluției celei mai la îndemînă, constînd în a-l reduce pe Lopahin la un bogătaș proaspăt înavuțit și cam mîrlan. Stanislavski a refuzat și astfel s-a impus tradiția de care se temea scriitorul. Chiar dacă, aprioric, Graziosi corespunde ideii pe care și-o făcea Cehov despre rol, el greșește, totuși, străduindu-se să joace, cu orice preț, o diferență de clasă pe care, însă, corpul său o infirmă. Firește, situația rămîne aceeași, dar el nu are nici vitalitatea extremă a lui Vîsoțki, nici erotismul sălbatic al lui Arestrup. Graziosi nu plătește, asemeni lor, o datorie de clasă... trupul lui și-a uitat trecutul de iobag sau, pur și simplu, l-a anulat. Aici, Strehler se înșeală, căci nu respectă datele unui corp care presupune un alt fel de joc. Acest Lopahin ar fi putut duce mai departe intuiția cehoviană, dar, cedînd gustului pentru exces al unei abordări incompatibile cu propria sa realitate fizică, Graziosi se înșeală. Violența este prefăcută iar integrarea reală; el este amantul plauzibil al lui Liubov, dar demonul banului îl împinge pe alte căi. Iată ce ar fi putut să exprime actorul strehlerian. El ne reamintește, însă, că rolul nu se hrănește doar din forța cuvintelor, ci și din trupul actorului... cele două comunică. Sunt indisociabile.

La prima vedere, Zadek pune în scenă povestirea licitației sub semnul dezabuzării: exaltarea, uitarea de sine nu-și găsesc cîtuși de puțin locul în evocarea bătăliei. Așezat pe un scaun și strîngînd la piept o mapă cu documente, acest Lopahin nu-și strigă în gura mare victoria împotriva trecutului lăsat, în sfîrșit, în urmă, ci acceptă, oarecum cu resemnare, să se despartă de romantismul său, pentru a intra în rîndul bancherilor, dar și al nomenclaturiștilor, al căror precursor evident el este deja. Energie nu mai are și, prins în „apele înghețate ale calculului egoist”, cum definea Nazim Hikmet, printr-o celebră formulă marxistă, capitalismul, el nu mai gîndește decît în termeni de strategie financiară. Memoria și-a anihilat-o, iar cumpărarea livezii nu pare să aibă pentru el vreun impact în planul simbolicului - nu e vorba nici de revanșă familială, nici de o aspirație, în sfîrșit, împlinită - nu, doar de o nesperată și strălucită victorie economică. El este un birocrat al finanțelor. Zadek îi interzice interpretului său orice elan oratoric, spre a-l putea asimila pe Lopahin unui om de afaceri îmbarcat într-o aventură al cărei deznodămînt este nesigur. Firește că această aventură l-a prins în vîrtejul ei, dar acum că entuziasmul s-a potolit, el se mulțumește să o povestească fără a o retrăi. Nimic nu afirmă o victorie la el... După romantismul gestului, luciditatea povestirii. După răzbunarea trecutului, dezamăgirea față de viitorul pe care îl presimte.

În fine, la Stephane Braunschweig, avem de-a face cu o soluție mai degrabă scenografică: în momentul povestirii, Lopahin se înhamă la niște imense practicabile - semn teatral al livezii de vișini -, pe care se chinuie să le urnească din loc, asemeni edecarilor, dintr-un celebru tablou de Repin, care remorchează de pe malul Volgăi un șlep cu mărfuri. El, fiul de iobag dezrobit, sfârșește prin a deveni robul livezii de vișini. Victoria asupra stăpînilor îl întoarce înapoi la vechiul său statut... rob al dorinței sale împlinite, al cărei ham simbolic îi strivește umerii. Livada de vișini nu va fi niciodată pentru el prilejul unei experiențe paradisiace, ci doar al uneia prozaice, cu care va trebui să se mulțumească. Lopahin, prizonierul fantasmei despre livada de vișini ca „cea mai frumoasă livadă din lume”, crede că o poate depăși, distrugînd livada, înfrîngerea lui vine din această eroare de analiză: el nu măsoară distanța care va despărți pentru totdeauna o victorie economică de o împlinire simbolică. Lopahin cade în capcana pe care el însuși a întins-o. El distruge obiectul propriei sale dorințe.

În vîltoarea unei petreceri deșănțate, Lopahin-ul de la Trusttheater își pune pe cap o coroană regală... nu contează că e o coroană de carnaval. El o detronează pe regină și adoptă însemnele monarhului.

Povestea licitației provoacă pe scenă cînd jocul descătușării explozive a lui Lopahin, cînd acela al dependenței sale față de proprietatea cucerită... dezrobire simbolică sau aservire economică! Dovadă evidentă a fracturii personajului, a identității sale dislocate. Or, tocmai acest lucru trebuie jucat.

Geniul lui Cehov. cel care se apropie de surescitatul Lopahin, pentru a-i cere mai multă reținere, este tocmai Pișcik, bufonul. „Plînge” - doar clovnul este sensibil la lacrimile stăpînei copleșite și doar el îl îndeamnă pe învingător să se retragă.

Transferul lui Lopahin: pentru el, frumusețea lui Liubov - „mereu la fel de minunată” - se preschimbă în splendoarea de neînchipuit a livezii de vișini - „cea mai frumoasă din lume”. Dacă la cea dintîi nu poate ajunge, pe cea din urmă o poate, însă, cumpăra. Izbîndă ce camuflează un eșec. În vreme ce, pentru Lopahin, livada de vișini este „cea mai frumoasă proprietate din lume”, pentru Ania, virtuțile acesteia ar putea molipsi întreaga Rusie. O aceeași proiecție fantasmatică îi apropie...

Vînzarea livezii, sau pierderea ei, stăpînii alungați o trăiesc ca pe o amputare. Absența acestui organ, îi lasă, lăuntric, infirmi.

Stăpînii și Lopahin: raportul lor cu livada de vișini diferă, diferența fiind aceea dintre un bun moștenit și un bun dobîndit, dintre o memorie și o victorie.

Pentru Lopahin, Liubov, a cărei privire nu o poate uita, este „mama cea bună”, iar dorința lui de neîmpărtășit nu trece niciodată pragul mărturisirii... Dezrobirea nu va avea loc. Da, Liubov poate cere bani împrumut, poate juca teatru, seduce, dar de predat nu se predă, iar Lopahin, care nu e Rogojin, nu-i aruncă la picioare livada ca monedă de schimb. La „noul stăpîn”, pulsivitatea dostoevskiană s-a estompat, însă el pare a avea încă nostalgia acesteia, mai ales atunci cînd vorbește de „uriași”, cuvinte pe care stăpînii, mulțumiți cu dimensiunile lor banale, le iau în derîdere. Romantismul le rămîne străin și dau impresia că sunt împăcați cu realul, asupra căruia, culme a ironiei, ei nu mai exercită nici un impact.

Perspectiva „uriașilor” pare să fie ineficace și regăsim, din nou, „cruzimea” cehoviană, despre care vorbea Șestov: aici nu mai e loc pentru pasiunile mistuitoare care frămîntă personajele lui Dostoievski. Aici, intrăm în modernitate... Lopahin-ul lui Brook se simte mai legat de trecut, înscriindu-se în filiația lui Rogojin, Lopahin-ul lui Zadek, om de afaceri retras în sine însuși, anunță mai degrabă viitorul unui gestionar al proprietății.

La Strehler, în momentul povestirii, Firs, vlăguit, se așează. Nici măcar el nu mai respectă regulile. Apoi, Liubov, învinsă, se agață de bătrînul servitor pe care Gaev, la rîndul său, îl cheamă... niciodată n-a fost Firs atît de indispensabil. Din livada pierdută, nu le mai rămîne decît el.

„Mai tare muzica”, strigă, excitat, Lopahin. Este primul semn al luării puterii, atestată pur și simplu prin această creștere a intensității sonore pe care o ordonă. Noul stăpîn nu impune un alt fel de plăcere, doar a lui, ci dorește să confirme acapararea domeniului, prin simpla supralicitare a plăcerii stăpînilor. Să facă viorile orchestrei să cînte cît mai tare - iată provocarea lui Lopahin! Dacă, în actul doi, cel care nu aude orchestra evreiască este el, pe cînd Liubov întreabă mirată dacă aceasta mai există, în actul trei, cea care invită orchestra va fi Liubov, în timp ce Lopahin o pune sub autoritatea sa, cerîndu-i, nu să cînte altceva, ci, în mod prozaic, „să cînte mai tare”. Nu avem de-a face cu nimic nou, ci doar cu intensificarea a ceva ce exista deja. Sunetele care nu ajungeau la urechile lui Lopahin, în atmosfera tihnită de pe pajiște, trebuie acum să vibreze sălbatic în casa a cărei derută vrea astfel s-o confirme. Agresiune acustică împotriva stăpînei, care, de astă dată, se vede silită să-și astupe urechile, spre a scăpa de decibeli unei orchestre supuse ordinului noului stăpîn, pradă pulsivității sale totalitare.

Regia poate ignora didascaliiile - bătălie cîștigată de multă vreme - sau opta, printre atîtea alte ipoteze, pentru îngroșarea indicațiilor, pentru ceea ce am putea numi „efectul de lupă”. Dînd să iasă, ne spune Cehov, noul stăpîn, agitat, lovește, involuntar, o măsută și e gata să răstoarne un candelabru. Indicație clinică: după ce a produs o dezordine sonoră, el tulbură, în mod nedeliberat, echilibrul spațiului... Corpul său își afirmă astfel puterea. Firește că

febra licitației și efectul coniacului explică îndeajuns faptul că mișcările îi sunt nesigure, dar regizorul înțelege că didascalia lui Cehov anunță, deja, un început de distrugere.

Datorită „efectului de lupă”, ceea ce la Cehov apare semnalat, fără insistență, va dobîndi, în anumite montări, o importanță adesea exagerată, chiar prea explicită. Astfel, la Strehler, Lopahin părăsește platoul, răsturnînd, cu bună știință și metodic, unul cîte unul, cele două rînduri de scaune, aranjate mai înainte, cu o grijă meticuloasă, de Varia. Aceste scaune deveniseră la Strehler, care și-a amintit de piesa lui Ionesco, o imagine a așteptării. Aici, el indică explicit dorința de demolare... Lopahin își dă toată osteneala și o face cu sistem. Intenția, mult prea lizibilă, este produsă de efectul de lupă, care convertește ambiguitatea a ceea ce ar putea fi un accident, fără să fie, însă, doar atît, în strategie deliberată. Aceasta se va confirma, mai tîrziu, la sfîrșit, cînd Lopahin ordonă ca livada de vișini să fie tăiată... în timp ce didascalia cehoviană, în mod mai subtil, nu lasă decît să se presupună distrugerea viitoare. Deocamdată, Lopahin nu conștientizează, pe de-a-ntregul, acest lucru.

Brook pune în scenă tocmai această incertitudine, căci Lopahin-ul său răstoarnă, fără voie, unul din paravanele care marchează conturul casei, făcînd să se prăbușească organizarea spațială, destul de mobilă, de altfel, a acesteia. Brook respectă, în felul acesta, caracterul fortuit al incidentului, adăugîndu-i, totuși, o dimensiune suplimentară: paravanul care se răstoarnă îl antrenează în căderea sa pe noul stăpîn și îi lasă să apară, asemeni unor spectre, pe oaspeții livizi și înspăimîntați de energia acestui Lopahin dezlănțuit. Victoria lui se anunță, însă, trecătoare, căci spectacolul integrează, deja, eșecul său viitor... Distrugînd, cîștigătorul de azi se distruge pe sine. Iar triumful său va fi de scurtă durată.

La Stein, cînd Lopahin ordonă ca muzica să cînte mai tare, se va conforma nu doar orchestra evreiască, ci întreaga asistență. Supusă și înfrîntă, aceasta va începe să danseze la porunca noului stăpîn. Nimeni nu-i mai stă în cale, odată ce bătălia



licitației a fost câștigată... panicați, oaspeții dansează asemeni unor automate, în timp ce Lopahin a părăsit deja locul, smulgînd cu violență, de pe perete, o aplică. Nici măcar nu mai are nevoie să se întoarcă, pentru a se asigura că ordinul său va fi respectat... muzica urlă, iar invitații își continuă, în *ralenti*, dansul.

La Zadek, într-o ambianță de deșănțare și de turbulență extreme, oaspeții aruncă pe jos cojile de nucă, Liubov bea... iar o ceată de copii bezmetici trag fața de masă, răsturnînd paharele. Haosul este general. Lopahin iese clătîndu-se, nefăcînd altceva decît să repete gestul copiilor: el nu se dedă la un act de violență anume, ci pur și simplu exacerbează o stare de descompunere deja prezentă. El participă la logica distrugerii, instaurată înaintea sosirii sale... semnînd, astfel concluzia unui proces. Atunci cînd smulge o față de masă și doboară niște lămpi, Lopahin nu acționează deliberat și nici în mod solitar: accidentul cehovian se înscrie într-o dezordine molipsitoare, care-i precede intervenția. Prăbușirea livezii de vișini nu va fi decît punctul final al acesteia.

În spectacolele lui Braunschweig sau Alain Françon, simbolul distrugerii este produs fie de smulgerea întregii cortine, fie a unei părți din ea... este atacată, astfel, însăși casa-teatru. Și-atunci, brusc, dincolo de ficțiunea operei, identificăm cu ușurință agresiunile împotriva acestei arte amenințate, care este teatrul, și din care unii și-au făcut livada lor lăuntrică. Livada de vișini, teatrul nostru.

Cînd Liubov se prăbușește, după ce s-a încheiat relatarea licitației, Ania inversează rolurile și, așa cum o făcuse cu cîtăva vreme în urmă, la Paris, ia asupra ei sarcina de a o îmbărbăta pe mama răvășită. Soluție antică, regăsită, preț de o clipă: fiica îl conduce pe tatăl orb. Aici, Liubov, cu ochii aburiți de lacrimi, ia locul lui Oedip, cel cu ochii străpunși, dar, de fiecare dată, cel care îl duce înspre viață pe părintele crunt lovit este copilul. Inversiune născută din dezastru... De fapt, mama, acceptînd ajutorul Aniei, o face să se simtă mai puternică, deoarece, așa cum s-a întîmplat și atunci cînd reușise să o convingă să se întoarcă în Rusia, tînăra fată are din nou sentimentul utilității sale. Ania vrea să salveze sau să slujească.

La Strehler, mama și fiica, înveșmîntate aproape la fel, se înlănțuie atît de strîns, încît părul li se contopește iar buclele li se împletesc... Ania o îmbărbătează pe Liubov, molipsind-o cu tinerețea ei. Acum, ele sunt parcă două surori, și prin această relație virtuală, pe care Ania ajunge, în mod iluzoriu, să o instaureze, ea îi restituie mamei, preț de o clipă, o vîrstă pierdută pentru totdeauna. Atunci, pentru ultima oară, ele se îmbrățișează ca două „fete în floare” proustiene... Tocmai de această tinerețe se simte spoliată Liubov, cînd află că a pierdut livada albă.

La Karge și Langhoff, orchestra, la cererea noului stăpîn, urlă dezagreabil și, înfruntîndu-se cu aceste acorduri stridente, Ania își strigă vorbele purtătoare de falsă speranță. Eșecul încurajărilor sale este flagrant: nimic nu poate fi

spus, nici un adevăr nu ajunge să se închege într-o formulare și totul ia înfățișarea unui simulacru. Ania, contaminată de discursul lui Petea, nu face decît să repete clișeele unei utopii confecționate de-a gata. Două străine, ce în curînd se vor despărți, iată ce au devenit mama și fiica.

La Șerban, dincolo de cuvintele amăgitoare, trupurile celor două femei întrețin speranța unei salvări comune. Aici, nu mai avem de-a face cu o îmbărbătare venită dintr-o singură sursă ci, dimpotrivă, cu o comunicare în ambele sensuri. Ania își deschide brațele, apropiindu-le de cele ale lui Liubov, deschise și ele... Atingîndu-și palmele, ele formează un soi de ființă bicefală, chemată la viață de suflul respirațiilor lor sincrone. Mama și fiica își împart aceeași coloană de aer și, împreună, reușesc să supraviețuiască, după cumplita constatare a eșecului. E memorabilă această respirație gură-la-gură, prin care Ania își reanimă, cu disperare, mama. Tot împreună, monstru hibrid cu două capete și patru brațe, ele vor părăsi scena, lăsînd să se audă, dincolo de cuvinte, îngemănarea suflului lor. Respirație comună, împărtășită.

La Zadek, Liubov este o devoratoare de bărbați, îi atinge, îi ademenește, dar, după licitație, orice apetit erotic se stinge. De dragoste, Liubov a fost înțercată.

Trebuie, oare, adusă dovada literală a schimbărilor ce urmează să vină? Stein ne lasă să zărim în depărtare, asemeni unei năluci, orașul ale cărui contururi se deslușesc „pe vreme frumoasă”, cum spunea Cehov, în didascalii sa. El este sursa angoaselor și fricilor care-i frămîntă pe stăpîni... Acest oraș industrial pecetluiește destinul livezii de vișini. Amenințare ce se profilează la orizont, vestitor al erei viitoare. Șerban merge și mai departe, proiectînd, în timpul discursului lui Petea, imaginea gigantică a uzinei care va naște proletariatul sortit să distrugă pînă la capăt acea lume. Oare nu este inserat, astfel, în mod abuziv, discursul unei alte epoci, perspectiva și eșecul acesteia? O asemenea intervenție masivă a orașului tulbură echilibrul unei opere care vorbește despre căderea unei citadele, mai mult decît despre adversarii care o asediază.

La Stephane Braunschweig, în timp ce Lopahin povestește episodul licitației, înhămîndu-se, în mod fizic, la jugul proprietății proaspăt dobîndite, Ania poartă pe umeri o creangă de vișin înflorit. Ea își afirmă, astfel, apartenența la livada care a cotropit-o pe de-a-ntregul: aceasta îi aparține mai mult decît a aparținut vreodată mamei înlăcrimate. Identitatea Aniei este indisociabilă de livadă... creanga devine metafora literală a acestei realități care o domină și a cărei pecete o poartă. Creangă smulsă livezii și agățată de umărul fetei care tocmai îi îndeamnă pe cei dragi să se elibereze de înrîurirea livezii... Propria sa libertate nu e însă decît o amăgire, căci, înlăuntrul ei, livada continuă să trăiască. Lucru pe care creanga de vișini îl amintește neîncetat. Cuvintele nu sunt de ajuns; nu depășești un complex

cu ușurința cu care adopti un angajament utopic, căci, sedimentat în adîncul tău, el rezistă... Dincolo de doctrina înseminată de Petea, din care Ania tot citează, ba chiar „recită”, persistă reziduurile livezii, nicicînd îngropată de tot. Creanga denunță iluziile din discursul tinerei fete. Petea n-a reușit să înfrîngă complexul livezii.

În același timp, creanga seamănă cu o aripă de înger. Iată și cel de-al doilea sens al acestei metafore literale. Da, pierzînd livada de vișini, Liubov își pierde paradisul... alungată din rai, ea rămîne întinsă pe jos și plînge, înfășurată în faldurile cortinei roșii care, de-a lungul întregului spectacol, asimilează teatrul de fericită amintire, amenințat și el, cu livada mitică. Liubov, asemeni lui Sarah Bernhardt sau Isadora Duncan, starurile al căror comportament excesiv și dezinvoltură ludică pare că și le însușește, este înfășată în scutecele sîngerii de catifea... copil chircit în sine însuși, căruia nu-i mai este îngăduit să spere, sortit să rățăcească veșnic, în clipa aceea, îngerul se apropie să o îmbărbăteze. Al cui mesager este, însă, el? Din care „cer zăvorît” pogoară? Înger al timpului, mijlocitor între Vechi și Nou, Ania o înlănțuie pe femeia alungată din paradisul său... și, în același timp, dincolo de cuvintele învățate pe de rost, fata își asumă moștenirea edenului, în care mama nu mai poate pătrunde. Aripa-vișin rămîne pecetea pusă, pentru totdeauna, pe umerii săi.

IV

Lui Cehov nu i-a lipsit nicicînd curajul să scrie și cel de-al patrulea act; aici, însă, mai mult ca oriunde, el și-l asumă pe de-a-ntregul. Piesa este încheiată, destinul s-a împlinit... și, totuși, el cutează să adauge această *coda*. După vînzare, după cădere...

În actul întîii și în actul patru, se spune de fiecare dată despre vreme că este neobișnuită pentru anotimpul respectiv. Ea și-a „ieșit din țîțîni”. În plus, ca într-o piesă de Beckett, domnește circularitatea: temperatura nu variază deloc, de fiecare dată minus trei grade. Timp imobil.

Aici, stăpînii nu se prăbușesc din cauza unei intransigențe de clasă. Dimpotrivă, ei s-au adaptat, căci Gaev și-a însușit idealurile progresiste, iar Liubov a luat de bărbat un avocat, contrariindu-și familia și, mai ales, pe mătușa de la Iaroslavl, care, spre deosebire de ei, nu consimte să facă nici cea mai mică breșă în sistemul moștenit de la părinți. Fratele și sora nu sunt păzitorii incoruptibili ai vechilor norme, ci niște făpturi ale tranziției, ce-și ascultă dorințele, sunt preocupați de progres și se opun stagnării aristocratice. Mai evident decît în oricare altă montare, Liubov a lui Zadek se comportă ca o stăpînă cîtuși de puțin distantă: atinge bărbatii, se dezbracă, afișează dezinvoltura femeii indiferente în fața oricărei rețineri. Fiind captiva propriului său trup, ea devine ușor de cucerit și ușor de respins... ei nu-i este teamă că se compromite și se „lasă pradă”, în toate sensurile termenului. La rîndul său, nici Gaev nu se izolează într-un discurs arhaic. Ei nu se opun istoriei, ci pactizează cu ea, pînă în clipa cînd aceasta se accelerează și le năruie refugiul deja fragil.

Mătușa, figură tutelară detestată, refuză, în schimb, orice alianță cu vremurile noi: ea rezistă. Moșia ei nu va fi ciopîrțită de loviturile de topor... ea, care a înălțat atîtea stavile, ea, care a respins orice compromis, nu va cădea decît mult mai tîrziu, doborîtă de atacurile sistematice ale terorii revoluționare.

Cît despre capitaliști, Lopahin se afirmă și el ca o făptură a tranziției, deoarece apare, la rîndul său, sfîșiat de contradicții insolubile. Faptul că se înțelege cu vechii stăpîni se explică prin acea incertitudine în care fascinația se împletește cu resentimentul. Echivalentul antinomic al mătușii, personajul tot atît de detestat ca și ea, este „bogătașul” Deriganov. Lopahin resimte, față de acest egal al său, aceeași ostilitate care domină în raporturile dintre stăpînii care au încercat să integreze modernitatea și mătușa inexpugnabilă. Nici ea, nici Deriganov n-ar accepta nici un soi de intimitate, nici un soi de contact, căci acestea sunt apanajul celor impuri... Liubov și Lopahin. Iar răsturnarea istorică va inversa tocmai soarta ființelor apropiate și nu a celor distante. De aici provine, fără îndoială, durerea

comună și sentimentul victoriei incomplete. O clipă, datorită jocului subversiv al unei comunități indiferente față de înfruntările de clasă explicite, Liubov, Gaev și Lopahin au *crezut* că pot păcăli istoria. Iluzie, căci, și aici, ca de obicei, cei care pierd sunt oamenii, în timp ce istoria, ca și moartea, câștigă întotdeauna. Destin ce pecetluiește complexul livezii.

Cehov insistă asupra caracterului „de neînfrînt” al Ranevskaiei... ea are „pofte de nestăvilit”, iar această pulsione de viață se regenerează în mod constant, grație exercițiului cheltuielii, care îi este consubstanțial. Cheltuiala este pentru Liubov o licoare a tinereții veșnice. Mai târziu, rublele smulse mătușii vor fi irosite, ca o consolare pentru detronarea pe care a trăit-o, dar și pentru a rezista, refuzînd orice restricție impusă de ideea de a-și petrece viața în siguranță. Liubov confirmă ambivalența „noțiunii de cheltuială”.

Sfîrșitul nu rezolvă complexul livezii, el doar îl dislocă și anunță nenorocirile viitoare, aduse de instaurarea dominației economicului. Nici măcar Lopahin nu se arată a fi apărătorul de neclintit al acesteia, căci dacă se înfruntă cu „bogătașul” Deriganov, el o face tocmai pentru că recunoaște în acesta partizanul absolut al pulsiei economice. Fiind îndrăgostit nebunește de livada de vișini, Lopahin se opune poftei adversarului său, cumpărînd-o, dar, rămînînd prizonierul propriei sale logici, el o va și distruge. Patimă dostoevskiană, patimă ucigașă... Lopahin este un ghem de contradicții, niciodată descîlcit pînă la capăt. Această nesiguranță îl leagă de complexul livezii, a cărui nerezolvare îi va înrîuri, negreșit, destinul. Plecarea lui Liubov generează o refulare care va țîșni într-o bună zi la suprafață, pentru a-l tulbura, ba chiar pentru a-l dezechilibra pe acest Bolingbroke îndrăgostit de regina pe care o detronează.

Liubov și Gaev au simțit povara ineluctabilă a unei întrebări fără răspuns, a unei crize de opacitate absolută. Zid de netrecut, iminența licitației apare asemeni unui sfîrșit inevitabil, unei căderi sigure. Cei doi dansează, vorbesc, se abandonează, dar au mereu ochii ațintiți asupra acelei linii a orizontului, dincolo de care se întrezărește doliul livezii mitice. Și odată cu el, și acela al lor înșile.

Vînzarea îi supune cumplitei încercări a desprinderii. Aceasta eliberează, iscînd, în același timp, beția unei absențe, prăpastie în care te poți arunca pentru „a face o prostie”. De acum încolo, nu mai există nici un țărîm, nici un punct de ancorare, doar atracția golului care se cascadează.

Actul întîi revelă forța centripetă a livezii, metamorfozată, mai apoi, la finele actului patru, în forță centrifugă. Livada de vișini ornamentală atrage, livada de vișini doborîită alungă. La început, după cum ne spune faimoasa scrisoare a lui Cehov, care l-a inspirat pe Strehler, siluetele unor femei înveșmîntate în alb se contopesc cu albul livezii. Armonia este desăvîrșită, fuziunea absolută. Și tocmai aici, aici unde ia naștere o asemenea uniune, Lopahin propune ca lumea aceasta să fie ciopîrțită, ca astrul alb să fie parlat, ca această unitate, care, prin simplul fapt că

există, exprimă fericirea, să fie dezintegrată. Parcelarea livezii — acesta este sfatul lui — implică, însă, fărâmițarea inacceptabilă, sacrificarea comuniunii care domnește acolo, pierderea unității, adică anularea forței centripete pe care o exercită livada de vișini. Și totuși, nenorocirea, o alta decât aceea despre care vorbește Firs, va veni. Pentru prima oară, Cehov ne arată aici niște personaje care nu ținesc să-și părăsească meleagurile, așa cum se întâmplă în celelalte piese ale tetralogiei sale, și care, inevitabilă constatare a sfârșitului, se văd, toate, exilate într-un spațiu exterior ce se dislocă... Nimeni nu va pleca pe același drum cu celălalt. Cioburile unității de odinioară se împrăștie în toate direcțiile.

În anul acela, cum spune Olga în **Trei surori**, „a murit tata”. Reîntors în mare grabă acasă, frigul m-a cuprins din toate părțile: frigul de afară se contopea cu un altul, mai adânc, încremenire înghețată a doliului. Nici înfrigurare, nici fierbințeală, acel frig năștea un soi de claritate fixă, de luminozitate lucidă, suspendare a clipei, stagnare a duratei. Frigul iernii lăuntrice. Același care se lasă, la sfârșit, peste **Livada de vișini**...

Scoțînd covoarele moi care acoperiseră scena pe parcursul primelor trei acte, refugiu al acelor copii întârziați, Brook pune cel de-al patrulea act, așa cum o dorește Cehov, sub semnul frigului... Frigului meteorologic de la început, îi răspunde, acum, frigul interior, care încremenește sîngele în vine și îngheață oasele. Acest frig aduce cu sine o limpezime hibernală. Drog al înfrîngerii. Agonia, preludiu al stingerii, se încheie.

Livada de vișini sau experiența morții. De luni de zile, stau, cu toții, strînși în jurul unui muribund, pe care nici unul din leacurile încercate nu-l poate vindeca... E timpul să se gîndească la un nou ciclu. Acesta evocă experiența morții, căci livada de vișini, decapitată de un Lopahin cu cronometrul în mînă, nu va mai fi văzută niciodată de nimeni... Mulțimea pomilor și splendoarea florilor îi ținea laolaltă... odată cu sacrificarea acestora, livada se convertește în memorie. Memorie care rezistă, atîta timp cît supraviețuiesc martorii... așa cum se întâmplă cu un spectacol de teatru. Livada de vișini devine lăuntrică.



Alungarea din... mare motiv biblic, indisociabil de scenariul fondator. Dacă cele trei surori resimt unda de șoc a unei asemenea expulzări - paradisul lor este Moscova! -, în **Livada de vișini**, Lopahin îi alungă, sub ochii noștri, pe stăpînii care, de la bun început, încă de la prima lor întîlnire, asimilează livada unui paradis, mărturisindu-și neputința de a-l părăsi și de a-l vedea dispărînd. Și totuși, vor fi nevoiți să plece... iar timpul pe care îl vor mai avea de trăit va purta pecetea de neșters a acestei apartenențe la un univers îndepărtat de real. Acești supraviețuitori ai căderii din Eden se cufundă în singurătate.

Ținînd seama de coerența ființei sale și a sistemului său de valori, pentru Liubov nu există, cu adevărat, o soluție de ieșire din criză. Refractară la trădare, ea nu poate decît să-și urmeze drumul, fără a-și însuși nici una din lecțiile provenite din experiența sa marcată de eșecuri. Ea e o Mutter Courage a aristocrației. O Mutter Courage pe dos, căci, pe cîtă vreme mama brechtiană nu are astîmpăr, Liubov rămîne nemișcată. Nici una, nici alta nu sunt, însă, oarbe, cum spunea Brecht: acolo unde nu există răspuns, soluțiile nu pot fi diferite.

Remarcă de specialist: vișinii se deosebesc de măslini, care nu necesită nici o îngrijire specială. E nevoie de muncă, pentru ca o livadă de vișini să trăiască: pomii trebuiesc din cînd în cînd tăiați, și plantați alții. Aici, dimpotrivă, livada de vișini este îmbălsămată... iar Lopahin o distruge. Două extreme.

Firs, nemișcat, se simte legat de moșie, lașa, mereu în mișcare, nu visează decît să se întoarcă la Paris... înrădăcinarea și dezrădăcinarea. Iașa este dublul invers al lui Firs. Din nou, două lumi.

La sosire, iașa adoptă gesturile lui Gaev; la sfîrșit, preocupat, ca și Lopahin, de iminența plecării, se uită neconținut la ceas. El, mai mult ca oricare altul, n-ar vrea cu nici un preț să piardă trenul.

La Cehov, există o categorie de oameni care cer mereu să fie doborît cîte ceva. Medvedenko, exasperat de zgomotele sinistre ale cortinei teatrului lui Kostea, sugerează că acesta ar trebui dărîmat; Natașa, de îndată ce a terminat de acaparat casa celor trei surori, propune să fie tăiați copacii din jurul acesteia și, în fine, parcă printr-o progresie dramatică, Lopahin nu numai că reclamă tăierea livezii, dar chiar purcede la doborîrea acesteia. Există, oare, o înrudire între aceste personaje? Aparțin ele aceleiași familii?

Lopahin, omul în luptă cu clipa, nu are decît dispreț pentru indeterminismul utopic al lui Petea. Două raportări la durată, personalizate în mod nevrotic.

Petea, omul care nu vorbește decît despre viitorul inuman de îndepărtat - o sută de ani, aceeași cifră pe care o comemora și Gaev, pentru dulap -, este și cel care îmbătrînește cel mai repede. Cehov mizează pe acest contrast, la care va fi sensibil Lopahin, atunci cînd îl îndeamnă pe Petea să nu mai fie atît de mîndru și cu nasul pe sus, căci, spune el, între timp, „viața trece”.

Cehov mai face să intervină și opoziția dintre schimbarea în bine a lumii, pe care Petea o plasează într-un viitor îndepărtat, și starea deplorabilă a galoșilor săi. Discursurile lui, supuse probei pe care Cehov o îndrăgește cel mai mult, proba cotidianului, nu rezistă... studentul nesocotește morala imediatului, eficacitatea concretă a actelor din prezent. Pentru Cehov, important era ca fiecare să se consacre, înainte de toate, prezentului, ca o primă etapă înspre o ameliorare ce nu putea să vină decât „pas cu pas”.

Traducerile pe care le face îi slujesc lui Petea drept mijloc de subzistență: el știe limbi străine, nu le-a uitat ca Irina. El încă le mai exersează. Ce traduce, însă, Petea? Tăcere. Din ce limbă? Din nou, tăcere, dar recunoaștem, totuși, în el un cunoscător al Occidentului, capabil să prezinte o imagine mai puțin caricaturală a acestuia, decât cea care reiese din comentariile Dașenkăi, fiica lui Pișcik, sau din vorbele ridicole ale lui Epihodov.

Lopahin a pierdut de două ori trenul: o dată la sosirea stăpînilor și, apoi, după licitație. De aici, preocuparea sa obsedantă pentru cele douăzeci de minute care preced plecarea definitivă. Pe aceasta din urmă, nu-și mai poate îngădui să o rateze.

Este posibil să ne imaginăm că spectatorii din epocă recunoșteau, în îndemnul adresat de Liubov lui Lopahin, de a-i cere Variei mîna, reziduurile vechii datini, prin care stăpînii își asumau, înainte de dezrobire, sarcina de a-i căsători pe iobagi. (Uneori, lectura istorică a textelor este importantă!) Fosta stăpînă dorește, întocmai ca pe vremuri, să pecetluiască o alianță, dar operațiunea eșuează... lumea s-a schimbat, iar obiceiurile de altădată nu mai au trecut.

Insuccesul cererii în căsătorie este anunțat, cu multă vreme înainte, de citatul strîmb din **Hamlet**, pe care Lopahin îl dă cu mai mult discernămint decît s-ar putea crede: „Du-te la mănăstire, Ohmelia”. Eroarea onomastică slujește drept ecran înșelător, deoarece, în realitate, replica recitată ironic maschează perfect intențiile logodnicului nedeclarat, confirmînd, totodată, faptul că acesta a înțeles corect relațiile dintre prințul danez și Ofelia. El recunoaște la Varia dorința de a merge la mănăstire, tot așa cum recunoaște la el însuși lipsa dorinței de a se căsători. Dar nimeni nu descifrează acest mesaj codificat. Poate că asta se datorează neîncrederii față de aptitudinile culturale ale lui Lopahin. Eroare de stăpîni... Ei uită că Lopahin nu este nici Epihodov, nici Pișcik, care întrețin cu cultura o relație burlescă, haotică și incertă... Citatele din Shakespeare și din Lermontov, pe care le folosește în două rînduri, se remarcă, de fiecare dată, prin relevanța lor. Nu, el nu are nimic dintr-un bufon al culturii.

Aici se vorbește mult despre căsătorie și, totuși, nereușita ei pare a fi generală. Nimic nu o poate salva... Liubov încalcă interdicțiile de clasă și, căsătorindu-se cu un avocat, se rupe de lumea ei, fără ca răzvrătirea să-i fie, totuși, răsplătită pe măsură. Căsătoria din dragoste se evaporă, odată cu aburii șampaniei care îl răpune pe soțul alcoolic...

Dimpotrivă, Gaev imaginează, ca soluție la insolubilele dificultăți financiare ale familiei, „o căsătorie aranjată”, pentru Ania, care ar urma să fie sacrificată pe altarul livezii de vișini. Degeaba. Liubov, la rîndul ei, nu reușește să o mărite pe Varia cu Lopahin... iar Epihodov, care ceruse deja mîna Duniașei, își vede zădărnice intențiile de apariția brutală a lui Iașa, fericitul rival. Oare își va mai menține cererea în căsătorie, după plecarea amantului?

Experiența căsătoriei, ca și numeroasele planuri în vederea acesteia, eșuează. Ca și cum, în acea lume a livezii, celula familială nu putea să reziste, nici să se constituie. Semn subtil al distrugerii.

Aici, nu se încheie nici un contract. În afară de acela al vînzării. Fiecare sfîrșește singur.

În spectacolul său rapid, Brook pune în scenă cererea ratată în căsătorie ca un dans lent. Dans al dezacordului implicit, căci atunci cînd unul dintre parteneri se deplasează, celălalt încremenește, și tot așa. Cînd, în sfîrșit, cei doi se apropie, începe o lungă așteptare... așteptare mută. Apoi, Varia se prăbușește, iar Lopahin, eliberat, se repede înspre ieșire. Viteza își reintră în drepturi.

Zadek spune: „Pentru ei, livada de vișini este ca femeia după patruzeci de ani de căsătorie. Nu te mai poți despărți de ea. Nu ai cum să mai trăiești fără trecutul ei”.

În actul patru, cu toții refuză ceea ce le propune învingătorul, și șampania și banii. Dimpotrivă, acestuia i se aduce o femeie, însă, de astă dată, cel care respinge oferta este el. Orice schimb este imposibil.

Fiecare act își are „numărul său comic”: în actul întîi, uitarea lui Lopahin, în al doilea, zbenguielele amoroase ale tinerilor servitori, pe fondul geloziei lui Epihodov, bîntuită de gînduri „sinucigașe”, în al treilea, scamatoriile Charlottei, în al patrulea șampania contrafăcută, băută pe nerăsuflăte de Iașa. Comicul este întotdeauna apanajul servitorilor, intendenților și guvernantelor.

Rusia și Europa: educație nemțească, industrie englezească, modă franțuzească.

Refuzul șampaniei oferite de Lopahin. Implicit, stăpînii refuză să ia parte la pervertirea obiceiurilor lor, la care, ca niciodată pînă atunci, îi îndeamnă, mimetic, Lopahin. Această victorie, însă, ei i-o contestă. Un mod de a nu capitula total.

Stăpînii sunt distrați, condiție a unei clase în declin; Lopahin, în schimb, se arată, în mod constant, concentrat, simptom al unei clase în ascensiune.

Vilegiaturiștii lui Gorki - dovadă a falimentului lui Lopahin și confirmare a temerilor lui Liubov sau ale lui Gaev: acolo unde a pierit frumusețea, se instalează vulgaritatea agresivă, acolo unde unitatea s-a destrămat, fragmentarea răvășește totul. Acela care confirmă îngrijorarea stăpînilor este tocmai scriitorul proletar. Istoria nu putea fi oprită, dar Gorki admite justetea refuzului lor de a colabora la acest proces. Dreptate după înfrîngere.

Adesea, în Est, au fost instalate în teatre, nici așa prea numeroase, baruri și săli de joc, dar întreprinzătorii, deși au făcut bani, n-au salvat teatrul, ci doar au îngăduit actorilor să supraviețuiască... Stăpînii, respingînd soluția lui Lopahin, s-au împotrivit tocmai acestor paliative care duc la degradarea locului, în numele salvării financiare a locuitorilor. Artiștii, deși acceptă, din rațiuni materiale, acest marketing agresiv, recunosc, în taină, că arta lor nu poate fi salvată în felul acesta. Logica lui Lopahin nu rezolvă enigma livezii...

Construcție literară, reluată de punerea în scenă a lui Zadek: în actul întâi, Duniașa, strînsă, pe neașteptate, în brațe de viitorul ei amant, sparge o farfurioară, spune Cehov. În actul patru, în preajma plecării în străinătate a lui Iașa, ea sparge, de data asta în mod voit, o cupă de șampanie... Ecouri de acest fel țes urzeala discretă a spectacolului.

De-a lungul primelor trei acte, Duniașa simulează „sensibilitatea” stăpînilor- migrene, leșinuri... În actul patru, ea ar putea, însă, să se simtă cu adevărat rău și să aibă simptomele unei femei însărcinate. Aici, unde a murit Grișa, singurul copil ar fi atunci acela al servitorilor, dar, pe cîtă vreme cel dintîi a pierdut un tată împătimit de șampanie, cel de-al doilea va fi abandonat de un tată nestatornic, pe care îl atrage Parisul. De ce nu se gîndește nimeni să pună în scenă paternitatea lui Iașa? El se dezice de mama lui, așa cum nu-și asumă nici propriul lui copil.

În actul patru:

„IAȘA: ... *ne urcăm în expres și duși suntem, nimeni n-o să ne mai vadă.*

(...)

LIUBOV: *Am să mă întorc, comoara mea.*”

Servitorul spune adevărul și, implicit, denunță eschivarea mincinoasă a stăpînei. Este sigur, mult mai sigur decît în cazul lui Iașa, că pentru ea nu mai există cale de întoarcere.

Iașa rămîne complet nepăsător față de destinul stăpînilor. Singura lui grijă: să se vadă din nou la Paris. Adevăratul cosmopolit este el.

La Teheran, unui cineast i s-a interzis filmul. Aflu acest lucru în timpul unui dineu și, sensibil la cenzura cu care mă



obișnuise trecutul meu românesc, îl abordez. Pare resemnat, fără a fi însă pe de-a-ntregul înfrînt: „Vor veni vremuri mai bune și filmul va ieși”. Optimism necesar, acolo unde arbitrariul este lege.

- Despre ce este vorba în film?

- Despre o *banu*.

- Despre o *banu*?

- Da, asta înseamnă „mare doamnă”, în persană. Filmul o arată pe peronul unei gări, a pierdut tot și trebuie să plece, în clipa aceea, o năpădesc toate amintirile.

Îi vorbesc despre **Livada de vișini**, pe care pare să nu o cunoască, dar am înțeles, atunci, că parabola cehoviană se ivește, întotdeauna, acolo unde există o perturbare istorică, acolo unde roata istoriei se învîrte, luînd cu ea ființele și zdrobind destinele.

Printr-o curioasă coincidență, regizorii bulgari Mladenova și Dobcev au adoptat același scenariu: la începutul spectacolului, pe un peron de gară, cei alungați din citadela cucerită își amintesc... Trenul ca sursă de reactivare mnemonică! Plecarea sau „mica moarte”, preambul al celeilalte, al celei „mari”, reînvie trecutul, definitiv legat de pomii doborîți și de casa dărîmată.

Privirea cu care Liubov și Gaev, rămași singuri, se uită în jur, îmbrățișînd întreaga casă... aceeași ca și privirea bunicului meu, în care se cuibărise certitudinea neîntoarcerii, asupra casei pe care o părăsea. Cehov reunește aici toate semnele morții.

Peste tot altundeva, la Cehov, personajele visează să-și părăsească locurile, convinse că „viața este altundeva”, și, cu toate astea, nu ajung niciodată să o facă: Kosteia, cele trei surori, Vanea. Doar aici, nimeni nu-și exprimă dorința de plecare... plecare impusă, de astă dată, și trăită ca o expulzare, ca o smulgere, ca o dezlipire de pămîntul de obîrșie. Tragicul provine din faptul că exteriorul, spre deosebire de toate celelalte cazuri, nu mai este investit cu o forță regeneratoare, devenind un spațiu al fugii, teritoriu lipsit de repere, întindere nedeslușită. Dintre cei ai casei, doar Ania dă glas unei speranțe, dar chiar și în vorbele ei, totul vădește amăgirea. Plecarea este generală, rămîne doar Firs, mai mult ca oricînd, asimilat livezii. Locul, asemeni unui duh răzbnător, se agață de umerii săi și îi interzice să îl părăsească. Firs se prăbușește odată cu livada-fantomă.

În cazul lui Liubov, există două plecări: cea dintîi este fugă, cea de a doua expulzare. Diferența este enormă. Parisul... gările... trenurile... de fiecare dată, le privește și le trăiește altfel.

Să ne-o imaginăm pe Liubov, întoarsă la Paris, întoarcerea de după detronare. O imensă vlăguire. Sculări tîrzii, obloane trase, lehamite absolută... oboseală. Ea nu mai e decît oboseală.

Liubov nu e Arkadina: ea își teatralizează existența, dar nu se poate salva urcînd pe o scenă. Livada de vișini funcționa ca substitut al artei, pentru această femeie cheltuitoare, căreia nu i-a fost dat să fie actriță. Pentru ea, nu există nici repliere, nici refugiu.

Punerea în scenă a lui Cehov reclamă și tratarea strategiilor sale ascunse, a procedeele sale de camuflare, a tehnicilor sale de deturnare, căci el n-are nimic dintr-un scriitor direct. Tot ceea ce ar putea însemna o profesiune de credință, un crez, ba chiar o mărturisire testamentară, este formulat, nu de protagoniști, ci de personaje mai degrabă descentrate, de obicei considerate incapabile de asemenea reflecții. La Ibsen, cel care le rostește este întotdeauna eroul, la Cehov, avem de-a face cînd cu un unchi zaharisit -Sorin, în **Pescărușul**, care spune: „Nu se poate trăi fără teatru” -, cînd cu un personaj imprevizibil, ca Pișcik, care, în chip de concluzie, constată bonom că „Totul are un sfîrșit pe lumea asta”. Cehov cultivă provocarea acestei ambiguități, suscitată de raportul imprevizibil dintre importanța replicii și statutul personajului. El atenuează, astfel, melancolia și temperează retorica finitudinii. Procedeu cehovian! Este sarcina regizorului să îl exploreze, în așa fel, încît rostirea unui aforism să nu afecteze libertatea scriiturii.

De obicei, lui Petea i se reproșează că se mulțumește doar să vorbească. Dar, în cazul lui, a vorbi nu este echivalent cu trîndăvia și nici cu ineficacitatea. Petea întreține și cultivă la ceilalți un sentiment de culpabilitate, tulburînd personajele livezii de vișini, iar la sfîrșitul verii, o are de partea lui pe Ania, viitoare activistă îndoctrînată. Pentru orice mișcare teroristă, cooptarea unui nou adept este esențială și poate că Petea îndeplinește, astfel, un act a cărui însemnătate nu o apreciem cum se cuvine. Oare nu la fel a procedat și grupul terorist condus de Baader, cînd a făcut-o să adere la mișcarea sa pe Ulrike Meinhof? Nu trebuie să-i uităm nici pe **Cei dreپți** ai lui Camus, nici pe **Demonii** lui Dostoievski, dacă vrem să înțelegem importanța fiecărei afiliere la micul cerc al acestor războinici urbani, care au atacat puterea oficială. Merită să ținem seama de această ipoteză, înainte de a ne grăbi să-l considerăm pe Petea doar un retor palavragiu.

La Lassalle, mașiniștii, după ce au scos din scenă obiectele și recuzita actului precedent, vin chiar ei să bată în cuie ferestrele casei. Și asta, tocmai la sfîrșitul actului trei, în timpul monologului liniștitor al Aniei, care vorbește despre fericirea viitoare: ceea ce se petrece în scenă, însă, o neagă... Mobilele sunt scoase afară, ferestrele devin oarbe, nu mai e loc pentru speranță... Această lecție de luciditate, regia o dă prin intermediul acelor proletari ai scenei, care sunt mașiniștii. Dincolo de istorie, există, totuși, ceva mai tare ca ea: moartea, „mereu învingătoare”, cum recunoștea pînă și Stalin. Atunci, pînza din fundal se ridică, pentru a-l lăsa pe Firs singur în spațiul gol, deșert nocturn în care acesta se stinge încetișor. Realismul destrămat al spectacolului sfîrșește chiar în clipa cînd moartea biruie viața.

Aici, totul moare și nimeni nu se naște. Dimpotrivă, toți par să stea sub semnul copilăriei, de la stăpîni pînă la Lopahin și Firs, de la Charlotta pînă la Ania. Odată cu dispariția livezii de vișini, va pieri și această copilărie comună. Singurul copil care mai rămîne este cel imitat de sunetele schimonosite ale Charlottei, ventriloqa. Sau, poate, acela nedorit, probabil, al lui Iașa și al Duniașei...

La Zadek, în clipa plecării, în timpul monologului lui Liubov, Lopahin încearcă cheile și, pe deasupra, mai calcă și pe o nucă, rămășiță a petrecerii dată de stăpînii rămași lefteri. Aici sentimentele sunt interzise.

Pe vremea cînd eram tînăr, cinismul lui Iașa față de Firs mă exaspera. Astăzi, mă întreb dacă nu cumva Iașa spune, cu glas tare, ceea ce gîndesc ceilalți, în sinea lor. Firs are o vîrstă „preistorică” și, ținînd cont de această nemaipomenită longevitate, Iașa devine purtătorul de cuvînt explicit al comunității care, în mod Iaș, tace. Un regizor ar putea spune: „Pe vremuri, l-am abordat scenic pe Firs cu o grijă deosebită, îl iubeam... Acum, invazia turistică a bătrînilor, miza economică și politică pe care ei o reprezintă provoacă, adesea, aversiune. Iar eu nu pot rămîne străin de toate astea. Astăzi, dacă voi mai monta vreodată **Livada**, este și ca să spun, printre altele, următorul lucru: moartea lui Firs înseamnă o eliberare, căci și eu cred că el «nu mai poate fi dres». Poate pentru că am îmbătrînit și eu: cînd începi să îmbătrînești, nu-ți mai plac bătrîni. Prea ne fac să ne gîndim la ce ne așteaptă în viitor”.

Lopahin vorbește despre livada de vișini în același fel ca și Iașa despre Firs și, astfel, Cehov dublează, în mod subtil, discursul tinerei generații despre „vechea lume”. Totul este sortit morții.

„Pentru orice este o clipă prielnică și vreme pentru orice îndeletnicire de sub cer: vreme este să sădești și vreme să smulgi ceea ce ai sădit” (**Ecleziastul**).

La Braunschweig, Firs este asimilat unei marionete de *bunraku*. O dificultate de distribuție - echipa era tînără - este convertită, astfel, în răspuns legitim, inspirat de rigiditatea unui trup bătrîn și de



motricitatea sa redusă. Firs este un automat care continuă să funcționeze, cu defecțiuni și rateuri, în virtutea unui program stabilit cu multă vreme în urmă. A pierdut orice legătură cu contextul și continuă să-și execute sarcinile, în pofida sforilor care slăbesc și a mișcărilor, din zi în zi, tot mai dezarticulate.

Firs „nu mai poate fi dres”. Este convingerea care, în taină, explică eroarea, deliberată sau nu, a uitării sale. Firs este menit să dispară ca și livada de vișini... Pe câtă vreme, însă, livada sfârșește violent, sub loviturile de topor, el se stinge ușor, fără convulsii, în armonie cu acel sfârșit discret, pe care Cehov a știut să și-l rezerve sieși. Iar Strehler greșește atunci când prelungește la nesfârșit scena, pentru a spune că se scufundă o lume! Prea mult patos. La el, dulapul centenar îmbălsămează cadavrul copilăriei... În actul întâi, din acest sicriu ce geme de jucării, se revarsă globuri de Crăciun și păpuși prăfuite, iar, mai târziu, Firs se va stinge și el în scorbura giulgiului care acoperă dulapul funerar. Dublă moarte a timpului: a copilăriei și a bătrâneții. Citadela este goală iar ultimii ei supraviețuitori tocmai au fugit.

Zadek îl arată pe Firs cu o valiză în mână, un întârziat abandonat de ceilalți... Aceasta presupune, la servitorul octogenar, persistența dorinței de a trăi. Și el ar fi vrut să părăsească livada naufragiată. Astfel, el nu mai este omul uitat, ci omul care nu a reușit să fugă. La alții, el apare, mai banal, fie în costum de gală, fie în cămașă de noapte, ca un exclus al exodului general, în acea clipă, el se lasă pradă sfârșelii ce-l cuprinde, și se întoarce cu fața la perete, ca să moară.

Așa cum, în **Trei surori**, nimeni nu-și ia rămas bun de la Cebutîkin, nici aici, nimeni nu se gîndește să-l îmbrățișeze pe Firs, înaintea presupusei sale plecări la spital. Uitare care capătă sensul unui asentiment tacit... Iașa a înțeleas asta.

Ultima imagine, în spectacolul lui Alain Françon: Firs, în costum de seară, întins pe jos, strînge sticla de șampanie și cupele. Françon spune că voia, astfel, să ilustreze scenic replica „neisprăvit”, discurs despre servitute ca o condiție definitivă, cu neputință de depășit, nici măcar înainte de ultima suflare. Iașa, Duniașa se pot elibera, nu însă Firs.

Printr-o asociație de idei, putem, însă, recunoaște și un rapel al ultimei cupe de șampanie, cerută de Cehov, înainte de a spune „*ich sterbe*”, „mor”.

Orice construcție reclamă un sacrificiu, iar riturile, mai ales cele balcanice, sunt în această privință unanime: zidirea rezistă dacă, la temelia ei, constructorul zidește de vie o ființă. Oare Firs se stinge ca o victimă simbolică, menită să stea la temelia proiectului lui Lopahin? Nu e sigur, deoarece riturile au nevoie de o ființă tânără, aptă să-și transmită energia și nu de o ființă sfârșită... Moartea lui Firs nu prevestește o mîntuire, ea încheie un ciclu. Moarte

sterilă, infecundă. La primăvară, Lopahin va avea de înfruntat mirosul cu care cadavrul servitorului uitat va fi infestat casa. Oare nu putem interpreta acest sfârșit mai degrabă ca premoniție a eșecului?

Se stîrnește furtuna, în seara în care un prieten mă invită la sărbătorirea celor cincizeci de ani ai săi... Reticent la ideea de a mă adăposti, la repezeală, în micul castel familial, unde s-au strîns deja oaspeții, zăbovesc pe terasă, gîndindu-mă la recenta mea aniversare, la cele ce vor veni... decenii și jumătăți de decenii. Peisajul pare a fi unul de demult, evocînd **Crinul din vale** al lui Balzac... amîn clipa cînd mă voi alătura celorlalți, ca să mă bucur, în singurătate, de parc și de arțarul său, scînteietor în lumina fulgerelor ce brăzdează cerul, în clipa aceea, întocmai ca într-un *ralenti* oniric, arborele secular se mișcă, se apleacă încetișor și se culcă lin la pămînt. Martor uluit, asist, fără grai, la sfîrșitul său și îmi amintesc de Firs, care, la Stein, se culca la pămînt, în timp ce un arbore uriaș cădea despicînd platoul. Arțarul, a cărui dezrădăcinare senină am privit-o, reînvia emoția trăită deja la Schaubühne. În trunchiul legendar, l-am recunoscut pe Firs, care își lua rămas bun de la dansatorii petrecerii tulburate de furtună.

Strehler face din această operă ultimă obiectul unei dispariții teatralmente somptuară, așezînd spectacolul său sub semnul albului, care, ne spune Melville, „înfricoșează spiritul mai tare decît purpuriul sîngelui... Ceea ce înspăimîntă cel mai mult, la vederea unui mort, este albeața sa marmoreeană, părăind să dezvăluie groaza lui de a se afla pe tărîmul celălalt... Albul păstrează tinerețea veșnică a ruinelor din Lima, refuză verdeața veselă a unui declin consimțit și așterne, peste zidurile groase, rigida paloare convulsionată a unei morți fulgerătoare". Livada de vișini a fost balena albă a lui Lopahin.

Livada de vișini - operă ultimă, scrisă cu ochii ațintiți asupra sfîrșitului - a fost regizată, în România, de György Harag, de pe patul său de bolnav incurabil, de unde îi dirija pe actorii care veneau acasă la el. Dacă Cehov, vlăguit, a putut fi, totuși, de față la premiera piesei sale, în 1904, Harag s-a stins înaintea primului spectacol, luînd drumul aceluia culoar al timpului, din care făcuse principalul său element scenografic. Un tunel care absoarbe lumea livezii de vișini, metaforă teatrală vizualizînd relatările muribunzilor întorși la viață. El îngăduia personajelor să se îndepărteze sau să se apropie, să fie văzute, parcă, printr-un binoclu care deformează mereu distanțele, făcîndu-le ireale. După plecare, frînghiile se desfăceau, lăsînd structura să se prăbușească și dînd la iveală scena goală pe care murea Firs. Descifram, astfel, testamentul lui Harag, care punea în scenă moartea propriului său teatru și, totodată, cealaltă moarte, moartea ființei, singură pe lume, în ceasul ultim.

Un prieten italian se apropie de mine, după o conferință pe care am ținut-o despre mai multe **Livezi de vișini**. „De fapt, tu îți pui întrebări despre modul cel mai bun de a dispărea”, îmi spune el. Cîteva săptămîni mai tîrziu, se azvîrlea în apele unui rîu, care îl înghițea pentru totdeauna. Alt răspuns. Nici un alt comentariu nu mi-a lăsat vreodată o cicatrice mai definitivă.

O ultimă imagine, pe aeroportul din București... tata a murit, iar eu privesc prin hublou viscolul, din cauza căruia plecarea riscă să fie amînată. Frigul de afară răspunde celui lăuntric. O iama lungă începe... în afara scenei. Acolo, în căldura molcomă a laltei, a simțit Cehov, bolnavul păsuit de timp, cum sosea marele frig. Visa să poată vorbi despre asta, în ultima sa piesă, cea prin care ar fi vrut să ia totul de la capăt... „Pretutindeni zăpadă, viața a amuțit. Aici, nimic nu mai răsare și nimic nu mai crește.” (Nietzsche)

Întîlnesc un bărbat mîndru de arborele său exotic, de care se minunează, atunci cînd înflorește o dată pe an, tot satul acela din Est, care n-a mai văzut nicicînd o asemenea eflorescență. Admirația mea îl umple de mîndrie și, bucuros fiind, îmi spune povestea copacului său, care devine obiectul dialogurilor noastre periodice, pînă în iarna aceea aspră, al cărei ger va arde frumoasa plantă ornamentală adusă de departe, desfigurînd-o. Proprietarul ei va muri cîteva luni mai tîrziu. Nu i-a supraviețuit arborelui său. Dar stăpînii?

Pe hîrtia caligrafiată de un călugăr zen, citesc acest poem: „Lucru efemer, cireș de iarnă / pîrînd rece / se răsfrînge în străfundurile inimii / asemeni zăpezii celei albe”. Căci florile albe se preschimbă în flori de gheață.

Sunetul final, tehnică privilegiată de Cehov: împușcătura, în **Ivanov** și în **Pescărușul**, muzica militară, în **Trei surori**, ciocănitul paznicului în **Unchiul Vanea**... toporul, mai întîi, și, apoi, coarda, în **Livada de vișini**... Concentrare acustică a unui univers, care se rezumă în felul acesta.

La sosire, mai înainte de a-i vedea, auzim glasurile stăpînilor... după plecarea lor, un sunet mai vibrează încă. Ecou ce se stinge al zgomotului, presupus fericit, care îi precedase.

Sfîrșitul este împrăștiere.

Privesc cartea pe care o am sub ochi, apoi ridic privirea înspre bibliotecă, unde, cum spunea cineva, „se află cei mai buni prieteni ai mei”. După acest scurt ocol, mă întorc la pagina de carte... cu sentimentul că toată acea lume trăiește sub amenințare și că, în curînd, va fi nimicită pe altarul zeilor informaticii. Și, în pofida a tot, conștient că o asemenea teamă ar putea fi taxată drept o repliere reacționară, nu reușesc, așa cum nu a reușit nici Liubov, să mă resemnez în fața strategiilor de salvare, avansate de Lopahin, care implică, toate, sacrificarea cărții în favoarea ecranului și doborîrea acestei „livezi de vișini” a intelectualilor, care este biblioteca. Cînd experiențele ficțiunii ating un asemenea grad de apropiere, te proiectezi în personaje și le adopți replicile. Iar în fața dispariției anunțate a cărții, ca și a faptului, confirmat, că teatrul pierde tot mai mult teren - indiferent de zîmbetul zeflemitor pe care aceste lucruri îl suscită -, eu îmi însușesc replicile lui Liubov și ale lui Gaev. Nimic nu ne mai îngăduie să-i judecăm de la înălțimea unui măreț discurs ideologic, menit să comenteze cu superioritate derizoria lor rezistență. Asemeni lor, și chiar mai mult decît ei, recunosc perspectiva înfrîngerii, înfrîngere neînsoțită, însă, de vreo trădare. Iar aceasta, cu prețul unei

victorii prezentată drept sigură, de către Lopahinii viitorului tehnologic. Există o atracție tainică a înfrîngerii, și mai suntem, încă, cîtiva, care afirmăm, pe față, că ne situăm de partea celor învinși. Și asta, în numele scepticismului nostru în privința victoriilor anunțate cu prea mult orgoliu: veacul n-a făcut altceva decît să infirme toate pronosticurile.

O frază a lui Anatoli Vasiliev, pentru **Livada de vișini**: „A putrezi e, uneori, frumos”.

Casa familiei mele franceze va avea anul acesta o sută de ani, după cum spune cifra săpată în piatră, la fel ca și cealaltă, gravată cu foc, din dulapul căruia Gaev îi serbează centenarul. *La Bachellerie, 1899*. La capătul pajiștii mărginite de brazi, țipă un păun, în vreme ce, în depărtare, se zbenguie niște bibilici, printre căpițele aurii, ce se înalță pe fîneață, asemeni unor dolmeni vărateci. E pentru ultima oară... la anul, cîmpia va fi despicată de o autostradă și, fără ca cineva să mai poposească vreodată aici, vuietul mașinilor grăbite va ucide liniștea de azi.

Încă o „livadă de vișini” aneantizată.

Privesc o fotografie făcută de Iulian Mereuță pe o stradă din București, și îmi imaginez moșia stăpînilor, și ea la fel de părăginită, lăsată în voia sortii, în descompunere. Casa din fotografie amintește de o frumusețe de demult, astăzi spulberată, și, în fața acestui naufragiu, te întrebi: trebuie să lași lucrurile să meargă înainte, așa cum sunt, să le lași în voia a ceea ce pare a fi cursul lor, sau să le salvezi, înzestrîndu-le cu o frumusețe nouă, contrafăcută, machiaj ce nu va putea ascunde cicatricile amintirii din memoria martorilor?

Spre a desemna starea casei, Zadek își construiește decorul din elemente ce par a fi fost recuperate din magazia teatrului: uși de dimensiuni diferite, scaune dispartate, veselă desperecheată... Părăginierea moșiei corespunde păraginirii reziduurilor teatrale adunate, aici, la un loc.

Într-o recentă **Livadă de vișini**, montată de Vlad Mugur, tencuiala se scorojea, tapetul se dezlipea, pereții se năruiau... totul nu era decît o ruină! Metaforă a unui trecut care se fărîmîțează sub ochii noștri. Beckett *ante portas*. Totul amintește aici de fotografia prietenului meu. Beckettizare a vieții și a lui Cehov: destinul unui secol.

Să nu uităm niciodată că ei nu au fost fericiți aici. Stăpînii construiesc, sprijinindu-se pe amintirile copilăriei, o fericire imaginară... dar povestirea autobiografică reconstituită atestă eșecul vieții adulte, care se izbește de moarte, de înec, de fugă. Memoria lor este mincinoasă.

Devenit suspect, din pricina numeroaselor comentarii literare suscitade de pictura sa și a unei excesive utilizări mediatice, René Magritte face parte dintre artiștii desconsiderați, astăzi. Și totuși, unele pînze ne mai vorbesc încă. Mai ales una, **Vocea sîngelui**... Ea evocă **Livada de vișini**. Un copac imens, de proporții nemăsurate, astupă orizontul, iar în trunchiul lui putem zări, așezate în două întrînduri separate, o casă burgheză luminată și un ou enigmatic. Universul **Livezii de vișini** se concentrează aici.

„Ținem nasul pe sus, unul în fața altuia, dar viața trece”, spune Lopahin, omul obsedat de timp. Mai târziu, neliniștii lui, Firs îi va aduce confirmarea: „Viața a trecut ca un fulger”. Doar noul stăpîn știa asta. Viața, spune un poem chinez, ține tot atît cît saltul unui cal alb între două stînci... viteză și orbire luminoasă.

După cercetările din ultimii ani despre timpul cehovian, tempo-ul just pentru **Livada de vișini** pare a fi *allegro ma non troppo*.

Frigul din **Livada de vișini** anunță proiectul piesei pe care se pare că Cehov plănuia să o scrie, după aceea... o piesă despre înghețul generalizat. Pînă la urmă, cel care a scris-o a fost Nabokov și cel care a pus-o în scenă Grüber: **Pôle**.

Beckett, parafrazînd ciclul lui Schubert, **Călătorie de iarnă**, vorbea despre o iarnă fără călătorie. Domeniul părăsit se cufundă într-o astfel de iarnă.

Livada de vișini se încheie atunci cînd începe iarna.

ANEXĂ

TEATRUL ȘI LIVADA, O PARABOLĂ A CRIZEI

Livada de vișini, opera ultimă a lui Cehov, operă cu care începe veacul al XX-lea, este o parabolă a crizei. Această criză, am putea-o, însă, transpune în domeniul teatrului. Începuturile ei se situează cam în aceeași perioadă, adică atunci când *teatrul de divertisment*, teatrul care aspira mulțimile și-i seducea pe aristocrați, a fost înlocuit, treptat, cu *teatrul de artă*. Mutația s-a produs sub presiunea apariției aceluia extraordinar *loisir*, necunoscut înainte, care a fost cinematograful, și care a silit teatrul să abandoneze o parte a domeniului său de odinioară, divertismentul, spre a se constitui în artă cu drepturi depline. Acest lucru va duce la pierderea vechiului său statut majoritar, căci, sub presiunea cinematografului, a cărui difuzare este enormă, el va suferi aceeași schimbare ca și livada de vișini, amenințată de apariția trenului și de democratizarea vacanțelor estivale pe care acest lucru îl provoacă. Trenul și cinematograful - factori ai civilizației modeme, care plasează, atît livada, cît și teatrul, sub semnul crizei.

La sfîrșitul actului întîi, Gaev recunoaște gravitatea situației și, incapabil să găsească un singur leac, cel cu adevărat eficace, el propune mai multe remedii. Avînd în spate experiența medicală a lui Cehov, fratele admite că prin strategia sa nu poate decît să atenueze criza, nicidecum să o rezolve. Dimpotrivă, Lopahin avansează, cu



încăpăținare, un singur argument, convins că altă ipoteză nu există: livada de vișini trebuie tăiată, pentru a salva situația economică a stăpînilor. În fața primejdiei, iată alternativa.

Parabola îngăduie ca, sprijinindu-ne pe primul nivel, cel concret, al povestirii, să atingem un altul, apropiat de experiența cititorului sau a publicului. Ea ne evocă, astăzi, situația teatrului sau a cărții, în fața expansiunii tehnologiilor moderne. La o sută de ani de la începutul crizei teatrului, trăim, actualmente, în plină criză a cărții, în timp ce apărătorii Internetului vorbesc cu aplombul unor noi Lopahini. Așa cum a fost atacat teatrul, cartea este astăzi supusă și ea unei presiuni similare: aceste două suporturi ale culturii, scena și pagina, par să fie sortite dispariției în aceeași măsură ca și splendida livadă cehoviană. Pierderea vechii lor centralități este justificată cu argumente care preiau, în totalitate, termenii procesului intentat livezii de către Lopahin.

Să ne limităm doar la domeniul teatrului în relația sa cu livada. Această asimilare, care nu are nimic arbitrar, confirmă dimensiunea parabolică a operei, deopotrivă înrădăcinată într-o experiență concretă și permițînd o lectură actuală. E interesant să punem în evidență atît argumentele acuzării, cît și pe cele ale apărării, plecînd de la operă și de la experiența veacului care tocmai s-a încheiat.

PROCESUL: ARGUMENTELE ACUZĂRII

Care sunt principalele argumente invocate pentru a justifica radicalitatea lui Lopahin?

Slăbiciunea economică

Firs evocă un secret uitat, folosit odinioară la prepararea vișinelor, lucru care face ca, astăzi, livada să fie întru totul neproductivă. Ea nu mai are de partea ei decît frumusețea decorativă, care nu poate interveni, ca argument, într-o logică fondată pe eficacitatea capitalistă. Teatrul nu este și el acuzat în numele aceluiași rezervă, reproșîndu-i-se slaba sa forță economică? Oare n-a pierdut și el „secretul” *loisir*-ului, care atrăgea odinioară un public ce astăzi se lasă sedus de alte practici? N-a încetat și el, asemeni livezii de vișini, să fie o sursă de profit, devenind mediocru pe plan financiar?

Accelerarea ritmurilor

Trenul face accesibilă livada de vișini, căci distanța care o separă de oraș este străbătută mult mai rapid decît în trecut. Intrăm în ceea ce se numește astăzi „circuitul scurt”, adică circuitul care permite dorinței să se împlinească cu o repeziciune nebănuită înainte. Livada prezintă interes pentru vilegiaturiști, deoarece accesul la ea este ușor. Lopahin a înțeles, cel dintîi, această mutație și o invocă, atunci cînd proiectează distrugerea livezii, în favoarea

parcelării, prezentată ca un procedeu „democratic”.

Teatrul a fost supus și el aceleiași mutații, datorită acestei accelerări de care a profitat, mai întâi, cinematograful și, apoi, televiziunea: și unul și cealaltă pot fi difuzate cu o viteză care îi va rămîne pentru totdeauna străină. Teatrul prezervă virtuțile lentorii.

Cinematograful și, mai ales, televiziunea instaurează „circuitul scurt”, în dauna „circuitului lung”, de care teatrul este încă legat, căci e inapt să pătrundă în lume cu repeziciunea concurenților săi. El seamănă cu livada de vișini, cea de dinaintea apariției căii ferate, spațiu insular, la care nu poți ajunge fără efort.

Democratizarea

Livada de vișini, după programul lui Lopahin, va înceta să mai fie un domeniu rezervat, spre a se oferi vilegiaturiștilor: ea intră în domeniul pluralului. Cercului restrîns al stăpînilor și al apropiaților lor, îi va succeda cercul lărgit al noilor îmbogățiți, îndrăgostiți de plăcerile vieții la țară. Datele numerice, în privința ocupării terenului, se modifică radical.

Din punct de vedere cantitativ, teatrul, chiar și în cazul celor mai răsunătoare succese, înseamnă o nimica toată, pe lîngă numărul de spectatori la care ajung noile mijloace de comunicare în masă. El nu dispune de resursele indispensabile unei asemenea extensii a publicului, nu are cum participa la această competiție și rămîne sortit unui public „familiar”, ca și livada, care trezește poftele „noilor stăpîni”. Și, inapt să se adreseze maselor, el nu poate provoca decît acuzații asemănătoare celor formulate de Lopahin. El ține de „cercul restrîns”, care îl leagă de minorități. De aceea, teatrul ne apare, astăzi, asemeni unei livezi de vișini asediate.

PROCESUL: ARGUMENTELE APĂRĂRII

Argumentelor acuzării, le putem opune argumentele apărării, împrumutate și ele din textul lui Cehov.

Prestigiul cultural

Luat prin surprindere de ipoteza distrugerii livezii, emisă de Lopahin, Gaev invocă argumentul autorității: livada de vișini este citată pînă și de **Dicționarul enciclopedic**. Cel mai adesea, acest argument stîrnește zîmbetul superior al spectatorilor de azi. Ei ignoră ponderea culturală a acestei lucrări fondatoare pentru Rusia, veritabil echivalent al **Enciclopediei** în Franța veacului al XVIII-lea. Referința invocată de Gaev se bazează pe prestigiul cărții, care a integrat, dovadă incontestabilă a importanței acesteia, un articol consacrat livezii. Ea aparține patrimoniului național, al cărui inventar îl face **Dicționarul**.

Oare nu apărăm și teatrul cu argumente de aceeași natură? Argumente ce țin de un prestigiu cultural pe care unii dintre adversarii săi îl consideră tot atît de derizoriu ca și acela invocat de Gaev: teatrul e citat în cărți, originile lui se află în Antichitate, el aparține memoriei unei civilizații, pe care dicționarele o citează în paginile sale. Teatrul, ca și livada, își găsește întotdeauna locul aici. „Nu suntem numeroși, dar ne tragem din Atena”, spunea Pasolini.

Rolul de identificare

Gaev, din nou el, împotrivindu-se planurilor lui Lopahin, formulează o altă rezervă, afirmînd că livada „este singurul lucru remarcabil în toată gubernia noastră”. De altfel, totul o confirmă, și nici vorbă să avem de-a face cu o lăudăroșenie: livada reprezintă, într-adevăr, polul de identificare al teritoriului. *Teritoriul* se deosebește de *întindere* prin prezența reperelor care îl delimitează și îl personalizează. Gaev afirmă că livada de vișini împlinește această funcție și că, prin urmare, dispariția ei va condamna gubernia la anonimat. Această pierdere a oricărui element identitar o va reduce la un spațiu vast, nemărginit, spațiu fără repere, neidentificabil. Ea devine *întindere*.

Oare teatrul, în măsura în care salvează particularitatea limbilor, nu reprezintă și el acel „lucru remarcabil”, care împiedică o cultură națională să dispară în „întinderea” mondializării, ai cărei artizani neobosiți sunt cinematograful și, într-o măsură și mai mare încă, televiziunea? Nu este el, oare, acea „livadă de vișini” locală, care le îngăduie oamenilor să continue să mai audă cuvintele originii lor și, astfel, să-și recunoască apartenența la teritoriul culturii lor?

Chiar și din punct de vedere spațial, n-a slujit, oare, edificiul teatral ca reper în structurarea unui oraș? La fel ca și livada de vișini, el a devenit referință topografică. Distrugerea livezii și a teatrului duce la eradicarea punctelor de orientare care stau la baza sentimentului apartenenței la un spațiu. Băștinașii nu se rătăcesc niciodată, deoarece teritoriul lor este presărat cu repere.

Frumusețea efemeră

Livada își legitimează rațiunea de a fi prin splendoarea efemeră a vișinilor în floare. Ea nu covîrșește privirea și nu desfată sufletul decît vreme de cîteva zile: această frumusețe fascinează tocmai pentru că este trecătoare. Trebuie să o surprinzi și să-i reții amintirea.

Astăzi, teatrul nu-și fundamentează, oare, identitatea pe această efemeritate, care explică atracția pe care el o exercită încă, efemeritate asimilată, din ce în ce mai mult, unei slăbiciuni, acum cînd se impune tot mai puternic gustul pentru memoria mecanică, cea care, pur și simplu, înregistrează? Aceasta păstrează, arhivează, fără a putea vreodată să capteze strălucirea experienței teatrale, care va fi, mereu, la originea celeilalte memorii, a celei vii. A vedea un spectacol splendid este sinonim cu a vedea livada de vișini în floare. Preț de o răsuflare. Dar amintirea

poate marca o viață.

Iată argumentele care ne îngăduie să asemănăm teatrul cu livada de vișini. Această parabolă nu are cum să nu-i preocupe pe neliniștiții care suntem. Ce-i de făcut?

ENIGMA LIVEZII

Livada de vișini ne confruntă cu o interogație insolubilă. Forța ei vine și de aici. Gaev, cum am mai spus, își anunță el însuși înfrîngerea iminentă, atunci când enumera remediile avute în vedere, în loc să propună unul singur. Dar are Lopahin, într-adevăr, așa cum pretinde, un răspuns? Nimic nu e mai puțin sigur. Analiza programului său arată că propunerea avansată implică sacrificarea livezii de vișini - ea trebuie tăiată! - spre a-i salva pe stăpîni. Iată datele pe, care Lopahin le expune cu pasiune. Ce vrea el, de fapt, să spună? El îi iubește pe stăpîni, dar propune o soluție care se înscrie în coerența propriei sale logici, soluție pe care stăpîinii, la rîndul lor, n-au acceptat-o, în numele logicii lor. Oare ei rămîn insensibili la argumentele sale, doar din indolență și din lipsă de responsabilitate, așa cum se crede adesea? Nu într-un tot. Ei au înțeles prea bine că pactul propus presupune sacrificarea valorilor simbolice, în favoarea valorilor economice, iar pentru această înfrîngere, ei nu sunt pregătiți să-și dea acordul. Și, fără să ia vreo decizie, ei refuză, pentru că altceva nu pot face... Deoarece, ei știu că de fapt nu există nici o soluție. Recunoscînd că, fără livada de vișini și ceea ce înseamnă ea ca încărcătură fantasmatică și rezervă simbolică, le e cu neputință să supraviețuiască, soluția economică nu îi poate satisface. Și implicit, ei admit asta.

Teatrul, mai ales în fostele țări din blocul de est, n-a cunoscut, însă, și el, fenomene similare? Cînd sălile s-au golit, ca urmare a invaziei de filme spectaculoase și a unei televiziuni mondialiste, nu s-a făcut, oare, apel la soluții economice? Ba s-au instalat, în teatre, restaurante și cazinouri, ba s-a cerut sprijinul noilor stăpîni ai finanțelor suspecte, pe scurt, *mutatis mutandis*, au fost adoptate propunerile formulate de Lopahin. Destul de repede, s-a constatat, însă, că în felul acesta puteau fi salvați doar artiștii, nu și teatrul. Lumea descoperea dezastrul provocat de faptul de a nu recurge decît la gîndirea economică. Supraviețuirea financiară se plătește cu prețul simbolicului, iar cu acest tîrg, stăpîinii, ca și unii oameni de teatru, nu s-au învoit. Le putem, oare, reproșa acest lucru? Fără îndoială că nu, dar în același timp ar fi o greșeală să îl asimilăm pe Lopahin unui adversar. La problema livezii de vișini nu există răspuns satisfăcător, pentru nici una din părțile implicate. Fără ca teatrul să poată fi reevaluat în mod concret, situația sa se înrudește cu enigma livezii. Iar noi nu suntem niște Oedipi în măsură să o rezolvăm.

Firește, nu va avea loc nici o vânzare a teatrului, dar ineluctabila sa îndepărtare de centrul actualei civilizații a *loisir*-urilor devine flagrantă, iar faptul de a fi împins spre margini, acolo unde se află practicile minoritare, îl apropie de destinul livezii de vișini. Ce-i de făcut atunci când, asemeni lui Liubov care mărturisea: „Viața mea n-are sens fără livada de vișini”, spunem și noi: „Viața noastră n-are sens fără teatru”? Să navigăm între ineficacitatea lui Gaev și eficacitatea lui Lopahin, între simbolic și economic... fără a găsi niciodată răspunsul. Luciditatea constă în a admite lucrul ăsta și, mai ales, în a nu ne bizui pe optimismul „nodului gordian”, pe care un tînăr îl taie, izbindu-l violent, cu sabia sa nimicitoare. Lopahin acționează asemeni lui Alexandru cel Mare, și greșește. Stăpînii la fel... Pentru că nu putem găsi răspunsul, trebuie să continuăm să îl căutăm, în numele acelei „livezi lăuntrice”, care a devenit „teatrul nostru”.

